L 81

E. LOVINESCU

O P E R E

VI

Ediție îngrijită £e
MĂRIASIMIONESCV
și ALEXANDRU GEORGE
Note de ALEXANDRU GEORGE

10 275

SCRIITORI ROMANI
EDITURA MINERVA
București, 1988

PAGINI DE CRITICĂ. STUDII ŞI CRONICI

ÎN LOC DE PREFAŢA

Un întreg partid politic cerea acum vreo zece ani, mai ales prin glasul sonor al d-lui Delavrancea, „revizuirea conştiinţelor".

Conştiinţele se revizuiesc însă mai greu : constituţiile mai uşor.

Legile, ca orice lucru omenesc, sunt izvorîte din împrejurări. Ele n-au aspectul veşniciei. Ieşite din întretăierea atîtor factori vremelnici, ele răspund unor nevoi mărginite. Peste un număr de ani, împrejurările se schimbă ; legile au şi ele aceeaşi soartă. Ca şi frunzele pădurii ce se îngălbenesc şi se scutură unele după altele, cînd sunt atinse de vreme, tot aşa se veştejesc şi roadele minţei omului : *limba, morala, instituţiile...* Pornind dintr-un organism viu, mlădios, cu un început, cu o creştere şi o descreştere, ele sunt nişte organisme vii, înlăuntrul cărora se săvîrşesc toate fenomenele biologice : se nasc, se hrănesc şi mor.

*

Conştiinţa literară e numai o părticică a întregei noastre conştiinţi. în ea intră toate ideile literare adunate nu atît printr-o străduitoare alegere critică a minţei, ci înrădăcinate pe încetul de alţii la o vîrstă în care sufletul primeşte orice şi păstrează totul. Dacă ar fi numai în conştient, n-ar fi primejdioase : ele ar da măsura fiinţei noastre morale şi s-ar risipi la cea dintîi adiere a cuge-

tării critice. Au trecut însă în inconştient. Şcoala, ce poate atît de puţin asupra omului, izbuteşte să ne dea totuşi o conştiinţă literară.

Cele mai multe dintre ideile noastre literare pornesc din cărţile de lectură, din antologiile copilăriei şi din gura dascălilor prăfuiţi ai provinciei. Nu credeam poate într-înşii; în amintire îi vedem mărunţi şi ieşiţi din rostul vremei; nu le preţuiam poate luminile minţei şi ale gustului lor. Ei sunt însă şi azi atotputernici. Nu numai morţii trăiesc în noi, ci şi dascălii noştri. Ne stăpînesc cu seminţele lor împrăştiate în îndoiturile cele mai fragede şi mai roditoare ale sufletelor. Sămînţa aruncată şi uitată răsare în mlădiţe ce se înalţă, fără să ne dăm seama. După un răstimp, ne aflăm în faţa unei întregi^ vegetaţii, pe care o numim „conştiinţa literară". E o conştiinţă însă asupra căreia n-avem nici o răspundere, deoarece e pornită din germenul altora. Sufletul nostru nu i-a dat decît pămîntul tînăr şi priincios.

Criticismul vine, desigur, mai tîrziu. E însă, cele mai adese, zadarnic. Nu se îndreaptă asupra ideilor cîştigate în trecut, ci asupra ideilor noi. Le cerne şi le alege. Cele vechi rămîn totuşi neatinse. Din această pricină conştiinţa noastră literară are o temelie inconştientă, peste^ care se altoieşte abia mai tîrziu o adevărată conştiinţă. De o parte, avem deci un mare număr de idei primite pe de-a-ntregul, fără control şi mistuire, de formule, de admiraţii nelegitime, de prejudecăţi literare, cu o viaţă obscură, dar puternică ; iar pe de alta, adevărate convingeri cîştigate dintr-o strădanie proprie. Aceste convingeri noi răspund idealului nostru şi se primenesc o dată cu evoluţia noastră sufletească. Celelalte se tîrăsc însă ca nişte plante acăţătoare pe fundul conştiinţei ; se anină şi răzbesc la lumină ori de cîte ori ochiul harnic al criticei scăpată.

Iată pentru ce vedem adese răsărind din mijlocul ideilor moderne şi cernute prejudecăţi copilăreşti şi idei necontrolate,- izvorîte din inconştient, după cum tot de acolo porneşte şi semnul grăbit al crucei, pe care-1 face omul de ştiinţă la scăpărarea unui trăsnet...

Suntem deci într-o largă măsură robii cărţilor şi ai dascălilor copilăriei. De la ei am rămas cu multe păreri literare, unele bune sau îndoielnice, altele rele. Cîteva erau nemerite atunci, dar nu mai sunt acum. Şi în literatură valorile se schimbă.

Cu toţii am rostit cu înflăcărare *Latina gintă,* fermecaţi de legenda ei de aur, în care ni se arătau poeţii lumei întregi venind ca magii răsăritului să se închine lui Alecsandri cu aur, smirnă şi tămîie. Prin noi trecea fiorul mîndriei naţionale... Am cîntat *Deştezptă-te, române,* în convingerea că e cea mai frumoasă poezie patriotică. Ne-am închinat înaintea prozei lui Odobescu, am psalmodiat cupletele *Cîntărei României,* am recitat la toate serbările şcolare *La icoană* a d-lui A. Vlahuţă, ne-am înjghebat un mic avut de idei fixe asupra lui Eminescu, Coşbuc, Caragiale. Idei tiranice, ce ne stăpînesc şi azi.

Cei mai mulţi dintre noi nu se mai întorc îndărăt. E o tendinţă a firei de a merge înainte. Unii rămîn cu ortografia pe care au învăţat-o în copilărie. Răposatul Haret era ministru al Instrucţiei Publice şi scria *„d-selle"* — pentru *„domniei-sale".* Reformase întregul învăţămînt. Rămăsese însă cu ortografia dascălului din şcoala primară ! Acest modest învăţător trăia în fiecare slovă a marelui reformator...

Tot aşa trăiesc în părerile noastre literare dascălii de odinioară. Unii dintre ei ne dădeau ca subiect de compoziţie „descrierea unui' naufragiu pe mare". Noi nu văzusem însă nici marea. In literatură ne împărtăşeau noţiuni ce treceau peste înţelegerea noastră. Le primeam pe nemistuite. Azi întocmesc poate partea cea mai trainică a conştiinţei noastre literare. Sunt „fapte" cîştigate de care nu ne putem atinge — cu atît mai nediscutabile, cu cît nu le-am discutat niciodată. Nici chiar atunci cînd le-am primit.

*

E vremea unei revizuiri.

9 ^ F^nt™ mine : cel ce declamam odinioară la serbări *Latina gintă* şi *La icoană.* Voi împărtăşi-o insă şi altora. S-ar putea întîmpla să fie de folos vreunui cititor

cu răgazuri multe, care ar voi să se întoarcă îndărăt, primindu-şi părerile culese în copilărie, pe cînd ciripea :

Mult e dulce şi frumoasă
Limba ce vorbim...

Se va zice poate :

— Impietate !

Nu, nici o impietate. Am destul simţ istoric. Cunosc legătura dintre literatură şi vreme. Dar tocmai pantru că lucrurile omeneşti sunt legate de vreme, să facem ca şi ideile noastre de azi să răspundă perilor noştri cărunţi, şi nu buclelor blonde ale copilăriei.

Voi începe deci această „revizuire" cu simţul relativităţilor omeneşti, şi la întîmplare, fără vreun plan hotărît. La urmă numai însemnările acestea se vor putea orîndui într-o legătură mai strînsă. Pînă atunci, să ne lăsăm în voia cărţilor ce se deschid singure şi a foilor albe ce ne ispitesc felurit şi schimbător.

Trăim însă în timpuri neasemuit de rare... Părăsind seninătăţile artei, literatura noastră ar fi trebuit să joace şi un rol naţional. în clipa unică prin care trecem, scriitorii ar fi trebuit să aibă un ouvînt hotăirîtor în 'destinele neamului. Războiul n-a fost însă pînă acum decît o mare piatră de încercare a caracterelor...

Părăsind literatura, n-am socotit de prisos de a întreprinde deci şi o „revizuire morală" a cîtorva dintre scriitorii ce au luat o atitudine în această tragedie ce începe să se îndepărteze înainte de a ne fi spus cuvîntul ca popor ce are de realizat un ideal...

„FILOZOFIA" LUI EMINESCU

Eminescu e privit de toţi ca un poet „filozof". I se cercetează „filozofia" în studii amănunţite. Nelimpezimea cîtorva poezii e pusă pe seama adîncimei cugetării lui. Sub unele pene mai mărețe lunecă adesea chiar şi epitetul de „împărat al cugetării româneşti". Oricum, e „cugetătorul" atît de aşteptat în evoluţia poeziei noastre. De la Bolintineanu şi Alecsandri şi, trecînd peste Alexandrescu, poezia îşi găseşte, în şfîrşit, în Eminescu cea mai nobilă şi mai intelectuală întrupare. Semnul vremei e *cugetarea.* Aruncată în formele poetice vechi, ea le creşte şi le revarsă. Alexandrescu era un meditativ; Eminescu e un cugetător. Prin el s-a intelectualizat lirismul nostru. De aici şi însemnătatea lui.

Lucruri ştiute şi primite de toţi. E totuşi la mjloc o nelămurire de cuvinte.

„Cugetător" se numeşte omul care, prin jocul funcţiunilor superioare ale minţei, ca abstracţiunea, generalizarea, judecata şi raţionarea, izbuteşte să stabilească raporturi noi, fie chiar şi între elemente de cunoştinţă vechi, în acest înţeles e cugetătorul în ştiinţă, în filozofie, în sociologie, în istorie, sau în orice ramură de cercetare omenească...

Nu însă şi în poezie.

Am plecat de la Eminescu. Să facem dovada cu Eminescu.

In ce stă anume noutatea cugetării poetului nostru? Care sunt raporturile noi sau adevărul nou rostit de dînsul ? Spre ce sistem temeinic clădit s-a îndreptat jocul superior al funcţiunilor lui sufleteşti ? Filozofia lui Eminescu ?

Iat-o :

A fi ? Nebunie şi tristă şi goală ;
Urechea te minte şi ochiul te-nşală.
Ce-un secol ne zice, ceilalţi o dezic.
Decit un vis sarbăd, mai bine nimic.
(Mortua est!)

***O,* moartea-i un chaos, o mare de stele,**
Cînd viaţa-i un basmu pustiu şi urît.
O, moartea-i un secol de sori înflorit
Cind viaţa-i un basmu pustiu şi urît.
(Mortua est!)

Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfarămi... : orice-ai spune.
Peste toate o lopată de ţărînă se depune.
(Satira I)

Se pare cum că alte valuri
Cobor mereu pe-acelaşi vad,
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleaşi frunze cad.
(Cu mine zilele-ţi adăogi)

Deci cum voieşti tu poţi urma cărarea.
Fii bun şi mare, ori pătat de crime,
Acelaşi praf, aceeaşi adîncime,
Iar moştenirea ta şi-a tot: uitarea.
[Oricîte stele...]

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate ;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate ;
î«u spera şi nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece ;
De te-ndeamnă, de te cHeamă
Tu rămîi la toate rece.
(Glossă)

Versuri frumoase şi neuitate, în care poetul cîntă tristeţea vieţii, zădărnicia lucrurilor omeneşti, curgerea grăbită a vremei şi spulberarea din urmă.

Dar unde e noutatea gîndirei ? întru cît intelectualitatea lui se ridică peste intelectualitatea obişnuită ?

Cu şase sute de ani înainte de Christos, poetul Mimnermos în Colofon cînta :

„Ca şi frunzele răsărite în anotimpul înflorit al primăverii sub razele zămislitoare ale soarelui, ne bucurăm numai o clipă fugară de floarea tinereţii, pedepsiţi de zei de a nu cunoaşte *nici ce e binele, nici ce e răul;* negrele ursite ne împresoară, aducînd bătrîneţa şi moartea. Rodul tinereţii e trecător : dăinuieşte cît strălucirea soarelui. Trecînd dincolo, viaţa e mai rea decît moartea."

Iar Theorgnis :

„Ar fi fost mai bine pentru om. să nu se fi născut şi să nu fi văzut razele soarelui; iar dacă s-a născut, să treacă repede porţile Hadesului şi să stea culcat sub o movilă de ţărînă".

Lucruri veşnice, rostite de poeţii tuturor timpurilor.

Filozofia lui Eminescu nu e deci nouă. Au avut-o mulţi alţii înaintea lui. La noi a avut-o, de pildă, şi Nicoleanu, fără să mai amintesc de miile de oameni ce n-au tălmăcit-o într-o încercare artistică. O numim „filozofie" nu pentru că ar fi construcţia temeinică a unui sistem, ci pentru că numim filozofie orice atitudine hotărîtă dinaintea vieţii şi a lumei. Filozofia lui Eminescu nu e departe de fatalismul ţăranului român.

Schopenhauer i-a dat, ce e dreptul, un fundament intelectual, pe care Eminescu 1-a cunoscut, ca oricare alt

cetitor al lui Schopenhauer. Putea însă să nu-l cunoască. Filozofia versurilor lui porneşte din regiunea sentimentală a sufletului.

Poezia întreagă pleacă, de altfel, numai din această regiune. Obîrşia ei e şi în simţire, ce nu se preface deloc sau foarte anevoie. înaintea naturei, de pildă, poeţii vechi aveau cam aceleaşi sentimente ca şi poeţii noi. Imnurile vedice sunt mai puternice decît lirismul panteistic al Contesei de Noailles. „Strigătele nemuritoare" ale poeţilor veacului al XlX-lea se găsesc, după cum am văzut, şi în liricii greci din veacul al Vl-lea înainte de Christos. Simţirea nu piere, şi aproape nu se preface. Ştiinţa se clădeşte pe încetul; fiecare generaţie aduce cîte o piatră. Numai poezia e veşnică. Ea nu cunoaşte dintele timpului, decît doar în elementul fugar al limbei. Fondul rămîne acelaşi. Uneori chiar poeţii vechi ne par mai tineri, atît prin simţirea lor fragedă şi uşor de zguduit în faţa naturei, cît şi prin plasticitatea neştirbită a cuvintelor spontane.

„Intelectualizarea" poeziei nu e deci decît un prilej de versificaţie pentru acei scriitori care, neavînd inspiraţie, au totuşi lecturi.

întreaga filozofie a lui Eminescu se poate închide în această simplă cugetare : „Viaţa e o nefericire. Moartea, o fericire". Nu e nici nouă, nici adîncă. Am rostit-o cu toţii într-o clipă de deznădejde, fără a fi prin aceasta *cugetători.* De fapt, nici nu credeam în ea. Numai la unii era şi o realitate sufletească. Comparaţia lui Stendhal se poate întrebuinţa şi aici. Aruncînd o mlădiţă de copac în unele mine din Salzburg, peste cîteva zile găsim în locul ei o mlădiţă de sare cristalizată. Astfel se strîng şi sentimentele mărunte în jurul unui sentiment însemnat. Dintr-o idee, pesimismul devine un sentiment adînc, sau chiar o axă sufletească. Sunt deci mai multe trepte. La unii, e o constatare fugară, repede uitată, la alţii, un sentiment caracteristic ; şi, în sfîrşit, la cîţiva, o sentimentalitate puternică şi statornică, ridicată pînă la o anumită atitudine în faţa existenţei. Fiecare din noi am zis cîndva viaţa e un rău" ; puţini am simţit-o în adevăr ; şi mai puţini am prefăcut-o în pîrghia centrală a sufletului, în jurul căreia se cristalizează întreaga noastră fiinţă morală.

In poezie, a ajunge la o unitate sufletească atît de puternică înseamnă a avea o „filozofie", cu care, de altfel, cugetarea nu are aproape nici o legătură. Dimpotrivă, pornind de la un element de cugetare foarte simplă şi comun, pesimismul se preface la început într-un sentiment şi abia apoi într-o sentimentalitate copleşitoare şi uneori chiar bolnăvicioasă. Aşa e, de pildă, pesimismul lui Leopardi şi Eminescu.

Filozofia lui nu e popasul din urmă al unei mari încordări intelectuale şi nu are nici o întretăiere cu adevărata speculaţie filozofică.

Cugetarea lui Eminescu nu trece peste măsura celui mai mijlociu dintre cititorii lui. Nici chiar peste filozofia fatalistă a „pletosului ţăran de la Rucăr"... Căci filozofia unui poet nu stă în strădania cugetărei, ci in adîncimea simţirii.

Ca şi eroul lui Barbey d'Aurevilly, orice poet trebuie să poată spune, punîndu-şi mîna pe frunte :

— Şi aici tot inimă e.

DOCTRINA „SAMANATORULUI"

După doctrina lui Auguste Comte, omenirea a străbătut în felul ei de a cugeta trei vîrste bine hotărîte : *vîrsta teologică,* a închegării tuturor religiunilor şi concepţiunilor de lume, din care e înlăturat principiul succesiunei nestrămutate a fenomenelor. Omul îşi închipuia că orice, fenomen e un act nemijlocit al unei fiinţe nevăzute, ce i se părea un zeu. Astfel porniră fetişismul şi politeismul. Cînd, prin generalizare, forţele se reduseră la una singură, veni şi monoteismul.

In *vîrsta metafizică,* băgînd de seamă statornicia fenomenelor, omul nu mai crezu în puteri cereşti. El le înlocui cu nişte puteri ascunse, nu în altă lume, ci printre noi, într-o regiune încă nepătrunsă. De aici credinţa în principiul vital, în finalitatea naturii şi în alte entităţi metafizice.

Tîrziu de tot sosi şi *vîrsta pozitivă,* sau a ştiinţei, ce se sileşte să afle legile succesiunei fenomenelor. Izbuteşte să le prevadă şi uneori se şi slujeşte de dînsele.

în orice ramură de activitate intelectuală şi culturală a omenirii civilizate, găsim un proces mărginit la două faze sau vîrste : la vîrsta *raţionalistă* şi la vîrsta cu adevărat *pozitivistă* sau ştiinţifică...

Nu mai sunt fetise. în piatra de care m-am împiedicat nu stă un zeu ascuns şi vrăjmaş, pe care trebuie să-l ademenesc prin farmece. Cînd mi se întîmplă o nenorocire,

n-o leg de clipa de dinaintea ei; nu stabilesc o legătură de cauzalitate numai pe temeiul succesiunei în timp.

Nu mai sunt nici zei nenumăraţi. Mînia mărei dezlănţuite nu e mînia unei divinităţi nemulţumite. Braţul vînjos al lui Zeus nu mai aruncă trăsnete deasupra muritorilor neascultători. Hefaistos nu loveşte cu ciocanele în măruntaiele pămîntului...

Dacă însă puterile naturii nu sunt libera funcţiune a unor zei de sine stătători, înzestraţi cu înţelegere şi cu voinţă — în deosebire de concepţia panteistică — mai e oare o divinitate, una singură, din ale cărei mîini dibace ar fi ieşit cosmosul acesta atît de bine orînduit ?

Poate da ; poate nu...

In conştiinţa noastră parcă s-ar zbate un Dumnezeu înlănţuit... Ascultînd bine, parcă am auzi şoapte de dincolo... Privind în jurul nostru, parcă n-am putea înţelege universul fără o putere creatoare aşezată deasupra noas-

Parcă. Bănuieli azi, poate adevăruri mîine. Ştiinţa însă cunoaşte bănuielile ; ea nu se opreşte decît ia lucrurile ce sunt cu siguranţă. Ea nu e decît înşirarea metodică a faptelor şi stabilirea legăturilor dintre dînsele. Dumnezei', nu e însă un fapt.

Dar dacă Dumnezeu nu e nici piatra de care m-am împiedecat, nici Zeus Nefelegeritul, „împrăştietorul de nouri", nici un fapt ştiinţific : de ce n-aş fi chiar eu ? Nu mai sunt robul puterilor naturii. Nu mi-e frică de trăsnet. Mă pot apăra şi împotriva morţii; îmi vînd scump viaţa. E drept că n-am ajuns să înfrînez toate forţele oarbe ; să le stăpînesc şi să le îmblînzesc ca pe nişte fiare sălbatice... Va veni însă vremea... Iar dacă natura îmi scapă uneori, tot ce e putere omenească nu e numai în slujba, ci şi în voinţa mea. Omul e o mare divinitate creatoare : a creat pe de-a-ntregul o limbă, apoi o întreagă cultură şi ideologie : basme, legende, literatură, ştiinţă, artă. Trăind la un loc cu alţii, a alcătuit vaste comunităţi. Un stat e un Leviathan biblic cu mii de organe, cu mii de funcţiuni şi, mai înainte de toate, cu o atmosferă pe care trebuie s-o respire pentru a putea trăi. Eu i-am creat-o, dîndu-i o morală, înzestrîndu-l cu obiceiuri şi rostind poporului

legi pentru bunul mers dinăuntru, şi tuturor popoarelor, alte legi pentru progresul lor armonic în legăturile din afară...

Dar dacă le pot face toate acestea, nu sunt oare eu adevăratul Dumnezeu ?

Aproape un Dumnezeu...

Nu eşti încă în încăperea ştiinţei pozitive ; stai în antecameră. Eşti un *raţionalist...* Ai înlocuit credinţa în puterile naturii sau într-o divinitate din afară prin credinţa în puterile nemărginite ale raţiunei omeneşti. Ai făcut din om un Dumnezeu, în arbitriul căruia stă tot ce intră în lumea morală. Poţi schimba rînduirea popoarelor : ajunge să faci legi ; poţi schimba idealitatea unui neam : ajunge să faci cărţi. O limbă se poate desfigura prin porunca unei Academii ; o religie se poate înlocui după nevoile de stat. Deasupra valurilor zbuciumate ale vieţei omeneşti stă neclintit ochiul cuminte al raţiunei...

De la ea pleacă totul...

De la ea pleacă şi rătăcirea unui veac întreg. E veacul al XVIII-lea, al filozofilor francezi, al făuritorilor de sisteme raţionaliste, al ideologilor ce credeau că societăţile omeneşti au la temelie „un contract social", al legiuitorilor care aşterneau pe hîrtie la Paris o constituţie pentru... republica Poloniei„ al fanaticilor ce înlocuiau religia creştină prin cultul „Raţiunei", plimbată sub înfăţişarea unei femei pe stradele Parisului... w

La noi, rătăcirile altora vin cu cel puţin jumătate de veac mai tîrziu.

Filozofie n-am prea făcut : nu puteam deci greşi. Ne-a fost dat însă să ne zbatem în probleme de limbă. Şi atunci avurăm şi noi raţionaliştii noştri. Ardelenii se 'epeziră asupra bietei noastre limbi, în numeie raţiunei suverane, tăind, înlocuind, izgonind cuvinte, aruncînd din nou graiul în tipare fantastice, pentru a-l scoate apoi în forme noi, mai „raţionale"... Gramaticele, dicţionarele cele mai lipsite de bun-simţ cu putinţă făcură nefericirea atîtor generaţii. Pînă mai acum cîţiva ani. Academia îşi mai credea încă menirea de a legifera în ale lim'oei... Pe dealul Mitropoliei se legifera în acelaşi chip. Ţara noastră fu înzestrată cu cele mai „raţionale" legi. N-aveau însă viaţă nu erau ieşite din nevoi reale. Era firesc deci să rămînă pe hîrtie...

In neînsemnata noastră activitate critică, acelaşi cult al „raţiunei"...

Chiar d. Gherea, care s-a înpercat cel dintîi să dea un temei ştiinţific criticei, lunecă apoi la un apostolat literar, propovăduind anumite idealuri sociale. Unde mai e femeia cetăţeană" ?, unde e cîntarea umanităţii viitoare ? Ca şi cum n-ar fi fost. Nici un cîntăreţ nu le-a slăvit. Criticul uitase că menirea lui nu era să propovăduiască în literatură idealuri sociale, ci să vină în urma ei, culegînd, alegînd, lămurind... Căci a sosit, cred, vremea ca şi critica noastră să intre pe calea adevăratei *poziţivări.*

...Dar de ce m-am gîndit oare la lucrurile aceste înainte de a fi deschis volumul d-lui N. Iorga *O luptă literată ?* .

Eră să privesc pe d. Iorga drept un „reformator", dacă i-aş fi citit volumul. îmi închipuiam cunoscută mişcarea *Sămănătorului.* Nu sunt mulţi ani de atunci. Abia i s-a potolit larma. în provincie chiar îşi supravieţuieşte. îl citisem odinioară cu statornicie. Scrisesem şi două volume în legătură cu mişcarea lui : neînsemnat adaos la o bogată literatură ieşită din brazda rodnică a acestui harnic sămănător. Pretutindeni se vorbea de „ţărănism" şi de „ppincărism" ca de lucruri vii. Unii, cu înflăcărare apostolică Ori cu duioşie ; alţii, cu duşmănie ; cîţiva, cu neîncredere îngăduitoare.

Unde mai e astăzi „ţărănismul" ? Nu literatura. Literatura nu se înalţă ca zidul Tebei la cîntecul lui Amfion. Nu se ridică, niciodată la glasul unui critic. Raţionalismul e un fetiş modern. E un nor aristofanic; o idee nelămurită, ce împînzeşte mintea. La alţii, e şi un mijloc viclean de trai. „Iată norii cerului, spunea Soorate lui Strepsiade, zeii mari ai celor leneşi. Lor le datorăm tot, noi sofiştii : idei, cuvinte, fineţe, flecăreală, minciună, isteţime. Ei hrănesc pe o mulţime de şarlatani, de ghicitori, de doctori ce-

lebri, de nătîngi pieptănați ce-și împodobesc degetele cu inele pînă la unghii și de vorbăreți pierduți în gol, ce învîrtesc cu ușurință versul ditirambic, leneși pe cari norii îi hrănesc pentru că-i cîntă..."

Nu bănuiesc, firește, reaua-credință a nimănui, ci numai o credință rea : din pietrele aruncate de critici nu răsar oamenii lui Deucalion. Țărănismul ar fi putut ieși din împrejurările de viață ale poporului nostru în genere, și ale scriitorilor îndeosebi. Atît. încolo, nimic; sunt străduinți frumoase, dar zadarnice ; discuții academice, dar nerodnice. Și tocmai la aceste discuții de acum 10 ani mă gindesc. Unde sunt ? Unde sunt articolele doctrinare ale unora, anatema altora, nervozitatea tuturor ? Nicăieri... Adîncă zădărnicie omenească ! Au îngrășat țarina literaturei românești.

îmi închipuiam totuși că le voi găsi în cartea d-lui N. Iorga, ca într-un mauzoleu al țărănismului. Amarnică înșelare !... Citind-o, am crede că d. Iorga n-a fost un reformator. Nici un raționalist. N-a dat vreo îndrumare nouă literaturii noastre ; n-a scris nici un articol de doctrină. Nicăieri nu vom găsi țărănismul. Nu cuvîntul, născocit de alții, ci noțiunea. Nicăieri, povața că literatura trebuie să se mărginească numai la viața de la țară și că tot ce e altceva e rău. Nicăieri, o îngrădire încăpățînată.

Rămînem nedumeriți... Ne-a trecut oare peste ochi vreun zeu șăgalnic un balsam ? Ne aflăm totuși dinaintea acelorași pagini. Nimic schimbat. Odinioară ne păreau însă altfel. Magie a cuvintelor ! Sonoritățile lor trezeau în noi alte vibrații, alte sentimente. Acum cad fără răsunet în urechea noastră : lucruri cuminți, lucruri obișnuite, lucruri de toate zilele. Nu ne înverșunează. Le citim :

...c-un rece ochi de mort.

Ne-a răcit și pe noi vremea. S-au răcit însă și ele. Au Pierdut cea mai mare parte din suflarea vieții. Căci, de fapt țărănismul *Sămănătorului* nu putea fi numai o închipuire a minței noastre. Era undeva. Era în pulberea notițelor *Sămănătorului,* în atitudinea lui tăcută, în sentimente, într-o bună parte din literatura publicată, fără valoare literară, în tăgăduiri înverșunate, ce nu plecau, firește, de la

un principiu doctrinar, deși erau expresia lui nemărturisită, în atîtea *imponderabilia* ce dau adevărată viață cuvintelor, rotunjime gesturilor și plenitudine activității vii a unui om. Toate aceste s-au dus. Pe alocuri mai tresar încă : le vom vedea poate. încolo, venerabile moaște închise în solemnitatea unei cărţji.

Să deschidem această raclă de moaște, pe care d. Iorga o numește : O *luptă literară.* Lupta a fost, dar nu mai e ; literară n-a fost niciodată. E o greșală de cuvinte. E drept că s-a încercat să fie. Literatura a rămas în paginile revistei și în atitudinea ei critică, trezind, de altfel, polemica vremei. Acum însă s-a scuturat. în moaștele cărții a rămas cu totul altceva. Nu mai e o luptă *literară,* ci *culturală.* Iată adevărul. Schimbînd un singur cuvînt, culegerea de articole a d-lui Iorga își definește și rostul și însemnătatea. Privită astfel, nu poate fi o activitate mai sănătoasă și mai fericită decît munca acestui bărbat neostenit

într-un discurs din 3 decembrie 1904, d. Titu Maiorescu spunea : „Suntem convinși că numai prin cea mai rodnică muncă națională, prin dezvoltarea caracterului nostru etnic, în limbă, în literatură, în muncă fizică, în costum, în istorie, în forma de stat trebuie să meargă înainte țara aceasta" .

Și d. Iorga adaogă : Acesta e și crezul meu.

Cine e însă omul cu mintea limpede care să nu creadă tot așa ? Cine tăgăduiește că nu vom face niciodată nimic de seamă decît în linia etnicității ? Că trebuie să ne răscumpărăm dreptul la viață prin înjghebarea unei adevărate culturi naționale ? Că trebuie să încurajăm cele mai mărunte vădiri ale acestei culturi, fie în literatură populară, fie în muzică, fie chiar în zugrăvirea unor oale cu motive țărănești ? Cine se mai îndoiește că trebuie să pășim înainte în albia tradiției noastre, în deplina armonizare a însușirilor rasei noastre ?

Nimeni. Crezul d-lui Iorga e cel adevărat și sănătos. Cîtă vreme însă o idee n-a ajuns o mare forță motorie, nu are 'nici o însemnătate. E o părere nevinovată, oricare ar ii ea. în slujba ei trebuie să pui și un temperament. Și

d. Iorga l-a pus cu prisosință. D. Iorga e una din cele mai mari forțe motorii ale neamului nostru. Cu o țintă sănătoasă și cu o pasiune atît de aprigă, activitatea d-sale cuiturală nu putea fi decît binecuvîntată. Și, în adevăr, astfel și răsare din paginile pasionate ale acestei.cărți. Nimic nu i se pare prea jos de îndemnul, de vorba bună, de dojana d-sale amară : o expoziție de veșminte românești sau niște rapoarte de prefecți, monografia unei comune rurale sau un volum al d-lui Sadoveanu, chestia țărănească sau catedrala din Sibiu, rolul cultural al Academiei Române sau școalele călugărițelor catolice, restaurărea vechilor monumente sau criza universitară, literatura macedoneană sau împrejurările politice ale Ardealului...

Tot ce e manifestare culturală românească îl atrage, însuflețindu-1 de o pasiune, uneori nedreaptă și dușmănoasă, totdeauna însă nobilă și cu bune intenții.

O activitate culturală se poate desfășura în mai multe feluri.

Uneori, prin fapta tăcută și stăruitoare în vederea unui țel de o mare realitate sufletească: activitatea, de pildă, a lui Spiru C. Haret. Haret avea însă de partea lui și puterea de a legifera. Legiferarea e însă lucrul cel mai neînsemnat: legile trebuiesc scoborîte în moravuri.

Alteori, prin cuvîntul învăpăiat, sîngeros, nedrept poate în înțelesul lui strîmt, dar luminat de un adevăr mai mare : activitatea, de pildă, a d-lui N. Iorga. Fiecare cu firea lui. Haret era un realist tăcut; d. Iorga, un înflăcărat profet mesianic. Cel dintîi ne-a dat școli, țintind să micșoreze analfabetismul; cel de al doilea a zguduit masele de cititori, îndemnîndu-le spre o cultură națională.

Neavînd la îndemînă legea și o fire cumpătară, d. Iorga s-a slujit de cuvînt ca de o forță balistică. L-a aruncat cu o patimă apostolică. Pornind dintr-o încordată convingere sufletească, el a nimerit adesea drept. Uneori a trecut însă dincolo.

Iată, de pildă, ce scrie d. Iorga în *Cultura națională și surogatele ei :*

„Cuvintele : «cultură națională» au darul de a speria pe multă lume. Unii văd în ele un fel de ofensă personală, o amintire neplăcută a unei recente origini transdanubiene... Dar sînt oameni cari, fără să aibă rațiuni care se țin de etnografie, privesc cu dușmănie, cu îngrijorare, orice îndemn către o literatură, o artă, o cultură românească."

Aș vrea să văd și eu un om *dușmănind* cultura națională ! Nu există și nici n-a existat vreodată. E ceva mai rău : sunt oameni nepăsători față de cultura națională. E drept că dușmănia se poate converti uneori mai lesne într-un principiu activ decît nepăsarea. D. Iorga trebuia să se oprească însă la ea. Să nu caute și „dușmănia". Cuvîntul a trecut dincolo.

In alt loc, d. Iorga propune ca și în Rusia :

„Taxe pe cărți de literatură (nu de știință) străine, taxe pe ziarele străine — ca în Austria — taxe pe trupele străine, cărora se cuvine a li se arăta de la Teatrul Național drumul care duce la Teatrul Maican și la Teatrul Jignita. Și, în sfîrșit, nerecunoașterea absolută a diplomelor de învățătură străine, căci avem profesori, avem școli cari ne costă o groază de bani și care nu sunt făcute numai pentru mitocani și săraci."

Suntem porniți a vedea în aceste rînduri o glumă. Sinistră glumă ! D. Iorga a fost, de altminteri, pedepsit la timp : între oamenii cumpăniți și d-sa s-a săpat de atunci o adîncă prăpastie de neîncredere. Cu ce era însă vinovată cauza culturii naționale pentru a fi atît de pedepsită ?

*

Trecînd acum la literatură, activitatea *Sămănătorului* e întemeiată pe o confuzie : formele culturii nu sunt cu necesitate și formele artei. Cultura și arta pot fi uneori același lucru. Nu însă totdeauna. Sfera culturii e mult mai largă. Arta e oricînd o formă a culturei; cultura îmbracă numai rar formele artei. *Sămănătorul* nostru a sămănat cuvinte și îndemnuri bune. Și-a închipuit însă că seamănă și frumuseți. De aici pornește slăbiciunea activității lui literare.

Confuzia e de altfel veche. înainte de 1870 aveam amestecul patriotismului în literatură. Patriotismul în sine e un lucru frumos și înălțător. Amestecat în artă,

e primejdios. Şi tocmai spre despărţirea acestor noţiuni s-a îndreptat activitatea d-lui Maiorescu şi a „Junimei". Istoria îşi are însă jocurile ei tainice, mergînd spre *corsi* şi *ricorsi,* după cum spunea Vico. Locul patriotismului l-a luat *cultura naţională,* o idee mult mai modernă şi mai rodnică, dar tot atît de greşită. în ceea ce priveşte literatura, activitatea *Sămănătorului* este deci un *ricorso.* Pe româneşte : un pas îndărăt.

în cartea d-lui Iorga nu găsim articole de doctrină. Ţărănismul nu a îmbrăcat forma teoriei. Trebuie s-o recunoaştem. Literatură deci puţină într-un volum cu titlul: *O luptă literară.* Şi cîtă e — e pătrunsă numai de dragoste de ţarină şi de neamul românesc. Din nefericire, atît nu ajunge pentru critica literară.

Astfel, de pildă, d. Iorga scrie :

„Domnului Zamfirescu i-a rămas cu totul necunoscută schimbarea nouă care s-a făcut de vreo zece ani încoace, iubirea fanatică pentru neam şi ţară, în realitatea, în trecutul şi idealele lor... Tot aşa din descoperirea caracterului dumnezeiesc de blînd şi bun al naturii ce ne înfăşură... Şi, *în sfîrşit, din dragostea, adevărată şi arătată prin japte, pentru fratele ţeran, pentru fratele mai mare, pentru «badea», spre sărăcia şi neştiinţa căruia ne coborîm, apropiind de buzele lui arse paharul de aur cu băurtura fermecătoare, de întinerire a sfintei culturi.* Acestea toate le-a auzit domnul Duiliu Zamfirescu, dar n-a purlut să le simtă pe deplin. Şi de aceea producţia domniei sale literară... ne lasă reci, ni par artificiale."

E, în adevăr, caracteristic !

Nu ştiu dacă d. Duiliu Zamfirescu cunoştea dragostea *Sămănătorului* pentru fratele nostru mai mare, pentru „badea" de la ţară. Ştiu însă că d. Duiliu Zamfirescu e e un romancier de seamă şi unul din cei mai aleşi artişti : ai cuvîntului. Sărăcia fratelui mai mare şi paharul de aur interesează cultura, şi nu literatura unei ţări. Confuzia e vădită.

Dragostea d-lui Iorga merge aiurea : merge spre d. Vasile Pop ! E de necrezut cum şi-a mai publicat în volum articolele despre d. Pop. „Nici domnul Vasile Pop, scrie j d. Iorga, nu e un lustruitor fără odihnă al lucrurilor ce | de la sine apar lustruite ; şcoala producţiei chinuite, tulburate de autocritica exagerată..."

Aceasta înseamnă a face o calitate dintr-un defect. Apoi :

„Domnului Vasile Pop îi plac «cei mici», deci cei mulţi şi, dacă te uiţi bine, cei buni, cei naivi, cei curaţi... Domnul Vasile Pop nu descrie, ci, ca maestrul său Caragiale, lasă să se înţeleagă, atinge numai... Acest scriitor trage cu urechea la mişcările ascunse ale inimii..." El nu scrie, „ca Prosper Merimee, ca I. L. Caragiale, opere de artă îngrijit săpate într-o marmură frumoasă şi rece. Domnul Vasile Pop e un sentimental!"

Ajunge. Nu voi înnădi nimic în josul acestor rînduri.

A lăuda pe nedrept e totuşi numai o greşeală. A tăgădui însă cu înverşunare meritul cuiva, atunci cînd izbucneşte biruitor şi luminos, e o crimă. Şi peste întregul volum stă ca o mare pată de sînge articolul *Cu privire la drama „Manasse".*

„Autorul, scrie d. Iorga, a zis acestei scrieri «dramă» fără să creadă, poate, că ea va ajunge să se reprezinte, în adevăr, tipurile dramatice lipsesc cu totul (ce enormitate !), afară de cel al lui Şor, care e de curată — nu comedie, ci farsă. Ce e Manasse ? Un habotnic care vrea să-şj mărite fata cu un evreu, fie şi cel mai mare mişel, fie şi spre nenorocirea ei, şi care nu e trăsnit de moarte cînd aude că Lelia a fugit cu Frunză, ci cînd vede că acesta nu se dă la «gheşeft». Ce e Lelia-Julieta, ce e Frunză-Nimica toată, ce sunt toţi cum li mai zice ?

Asta e tot, şi nimic mai mult."

Mai e doar că *Manasse* e cea mai puternică dramă ce s-a scris în limba română. în adevăr, puţin lucru.

Şi acum, pentru a mă întreba şi eu ca d. Iorga : ce e niişca/ea *Sămănătorului ?*

O bmecuvîntată mişcare culturală... şi un pas îndărăt, peste d. Maiorescu, în literatură.

Aceasta e tot şi „nimic mai mult"...

.!îu;;-f'n,:

• 'îlt

T. MAIORESCU

«**>

în mijlocul frămîntărilor noastre culturale, de 'mai bine de o jumătate de veac, d. T. Maioreâcu'pare o stîncă. Albia culturii se îndrumează astăzi pe aiţtre. Sa nu uităm însă, cui. i se cuvine meritul acestei ^ndrurhari. Vălurile au trebuit.să. se lovească de o stîncă. Ani de zile aii ros-o, acoperind-o de spume. La urmă, învinse, au ocolit-o pen tru a-şi tăia un alt drum cu osteneala fireasca orîcărui progres omenesc. Ştînca e acum departe. Apele, n-b mai izbesc ; stă liniştită. Viaţa cii zbuciumările .ej: n-d măi Împresoară. Grijele clipei de azi merg spre alte ţinte. Lup tele de odinioară sunt aproape uitate. O biruinţă cultu rală e numai o treaptă pentru alte btiuinţe viitoare. Cu cît e mai deplină, cu atît se mistuie mâi desăvîrşlt în bunul obştesc, ca încreţitura unei unde în pînza' unită a apei. Va face valuri mai departe ; îndărăt stăpîneşte pacea.

Cultura română îşi urmează călea 'progresului. Uneori face cotituri ce par o întoarcere prin aceleaşi locuri. Viaţa omenească se încrestează în cotituri. îhainteâză totuşi. Credinţa în progres este o nevoie' etică **â** omului. îndepărtaţi de stîncă de cai-e s-âu izbit cu atîte'învei-şunare începuturile culturii noastre, se cuvine **Sa**'h"o 'uităm.' **E** încă prea aproape pentru a o răsplăti cu nerecunoştinţa.

Am zis : o stîncă.

Cuvîntul, judecat în sine, pare prea mare... Prin întrebuinţarea lui, pare însă prea şters. Tendinţa de mărire a minţei omeneşti micşorează cu timpul icoanele cele mai îndrăzneţe. Voind să ridicăm pe oameni, scoborîm fenomenele naturii cu care îi asemănăm. Şi totuşi comparaţia e dreaptă. în evoluţia culturii noastre pare o stîncă.

j/Lai întîi, printr-o neîntrecută unitate sufletească.

în istoria culturii româneşti nu e o altă figură cu o personalitate atît de energic rotunjită sub o formă neschimbată. Ceva de piatră, granitic. Cincizeci de ani au trecut — ca şi cum. ar fi trecut numai o clipă. Bătrînul de acum are aceeaşi atitudine ca şi tînărul de odinioară. La douăzeci de ani personalitatea lui era deplin formată, cu o maturitate pe care împrejurările de mai tîrziu nu aveau s-o mai crească. Numai Mihail Kogălniceanu arătase incă de tînăr germenii tuturor marilor idei înfăptuite apoi în puterea bărbăţiei. Ideile lui priveau însă mai mult progresul social şi politic al neamului românesc. Fapta nu putea urma decît foarte tîrziu cugetului. In literatură e altfel. Acţiunea se judecă numai după scris. Cel dintîi rînd al d-lui Maiorescu trebuie judecat prin atitudinea lui. Şi această atitudine e stăvilirea unei direcţii culturale greşite. Chiar de la început o aşezare de-a curmezişul unui drum rătăcit : ceva de stîncă prăvălită şi apoi înfiptă pentru totdeauna. Nimic n-a putut-o urni : nici autoritatea recunoscută a înaintaşilor, nici tovărăşia tuturor neputinţelor, nici nepăsarea mulţimii faţă de discuţiile teoretice. S-a înfipt şi a rămas. Valurile au trecut aiurea, ea însă a rămas nemişcată, privind la apele îndepărtate. D. Maiorescu a fost un cuget omenesc prefăcut în piatră ; un suflet ce s-a învîrtit în jurul unei singure axe.

Atitudine primejdioasă, dar mare şi rară. în vremea noastră de şovăiri, de cotituri, de lipsă de continuitate sufletească, ivirea unui om cu o atît de minunată unitate, de la cea dintîi conştiinţă de sine pînă la adînci bătrîneţe, este un fenomen cu desăvîrşire nou. Aş putea zice unic.

D. Maiorescu e singurul scriitor român care a rămas acelaşi în tot ce a scris în curgerea unei jumătăţi de veac. Nici o şovăire de convingere ; nici o şovăire chiar de stil. Cele dintîi rînduri sunt tăiate din aceeaşi piatră rece şi cu aceeaşi stăpînire de sine. Lucru obişnuit aiurea. îritr-o ţară însă în care jumătatea unei vieţi nu e decît dezminţirea celeilalte jumătăţi, tăria neclintită de cuget şi uni-

latea morală suit tot atît de rodnice prin pilda lor i şi cea mai bună dintre poveţe.

A fi fost unul şi întreg înseamnă a avea o mare valoare educativă. D. Maiorescu o are cu atît mai deplină, £u cît e mai singuratec. Hotărîrea, statornicia,' stăruinţa şi, într-un cuvînt, tot ceea ce face caracterul' au găsit îi! acest bărbat o fericită întrupare. Generaţiile viitoare îşi vor putea îndrepta privirile spre dînsul ca spre un mart factor moral. Vor găsi în el nu numai cele mai bărbăteşti şi mai cumpănite însuşiri ale neamului, ci şi **Uri** îndemn şi mai ales o mîngîiere pentru nedreptăţile de care nu e • cu putinţă să nu ne lovim în viaţă.

Optimismul viguros ce se desprinde din întreaga lui personalitate, credinţa neistovită în biruinţa binelui şi adevărului ne pot părea uneori o amăgire. E totuşi b nobilă şi sănătoasă amăgire. Căci după curri credinţa în progresul nemărginit al omenirei susţine mersul civilizaţiei, tot astfel credinţa în biruinţa binelui e singura axă cu putinţă a moralei. Dincolo, e lumea instinctelor şi a patimilor. în activitatea d-lui Maiorescu găsim acest binefăcător izvor de sănătate etică. Şi nu numai în activitatea scrisă, ci şi în viaţa lui : cartea cea mai bine întocmita din timpurile noastre, pentru a fi ilustraţia'vie a unei doctrine altfel moarte.

Luptele prin care a trecut cu atîta seninătate, duşmăniile cu care a fost întîmpinat, piedicile ce i s-au pus şi,' în sfîrşit, biruinţa din urmă, netăgăduită de nimeni, sunt o pildă fericită de energie omenească pusă îh slujba unui ideal, înaintea căruia totul se închină. Şi, la urmă, cuvîntul drept biruieşte.

Un îndrumător cultural nu se măsoară numai' prin vorbe, ci şi prin fapte. înainte de a-şi însemna brazdă cugetării prin scris, îşi înseamnă brazda vie a' vieţii:' Opera cea mai educativă â d-lui Maiorescu e însăşi viaţa lui. Din cuvinte lesne de înţeles, nu ne v6m putea însă opri asupra ei...

„Viţiul... culturei noastre este *neadevărul,* pentru a nu întrebuinţa un cuvînt mai colorat, neadevăr în âspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public."

nf Astfel scria d. T. Maiorescu acum jumătate de veac» Şi în aceste margini se desfăşoară întreaga lui activitate... r : Această activitate este deci o luptă împotriva neadevărului vădit sub toate formele culturii, dar mai ales în Jimbăj literatură şi ştiinţă.

Direcţia veche era greşită. D. T. Maiorescu a dove*-' dit-o din vreme, cu acea stăpânire, siguranţă de sine şi măsura ce sunt însuşirile lui de căpetenie în mijlocul amestecului tuturor noţiunilor şi valorilor. în limbă, a dovedit-o prin studiile asupra doctrinelor lui Cipariu şi Pumnul ; în ştiinţă, prin critica şcoalei Barnuţiu ; în literatură, prin ^direcţia nouă în poezia şi proza română" şi prin atîtea alte pagini de îndrumare.

i Avem dinainte o pricină cîştigată. Istoria culturii noastre şi-a rostit cuvîntul din urmă.

; Pe lîngă atîtea bunuri, datorim Ardealului şi această direcţie greşită. E limpede astăzi. Era însă mai puţin limpede acum jumătate de veac.

Sunt totuşi şi greşeli rodnice, din sămînţa cărora pot ieşi adevăruri mai veşnice decît adevăruri zilnice... „E Dumnezeu ?", întrebase un nenorocit pe rătăcitorul Luca al lui Gorki. ^Dacă crezi în el, este ; dacă nu, nu". Pe credinţe înşelătoare s-au; clădit cele mai mărețe şi mai morale religii. Antropomorfismul ne-a dat sculptura greacă, tot aşa după cum credinţa într-o divinitate nematerială a înăbuşit la alte popoare o întreagă ramură de activitate artistică.

Cultura ardeleană era clădită pe un neadevăr. Un neadevăr însă necesar; La elogiul minciunii universale ar trebui adăugate şi cîteva rînduri asupra binefăcătoarei minciuni ardelene. înainte de a ne clădi o cultură proprie, ne trebuie o conştiinţă de rasă. Şi înainte de a ne •întări o temeinică conştiinţă de rasă, trebuie să ne-o apărăm de tăgada şi încălcarea străinilor. în această îndoită operă de întărire înăuntru şi de apărare în afară, minciuna ardeleană a fost folositoare.

Bine venită, nu putea însă supravieţui folosului legat de o epocă de trecere. O cultură sănătoasă nu se poate

clădi pe o falsificare. Filologia română nu se putea clădi pe *Lexiconul de la Buda,* pe *Tentamen criticum* sau pe etimologismul lui Cipariu ; literatura română nu se putea recunoaşte în *Lepturariul* lui Pumnul ; dreptul în *Dereptulu publicu* al lui Barnuţiu...

Vremile noi cereau o altă îndrumare. Siguranţa din afară şi dinăuntru, în care se desfăşura acum viaţa publică, făcea cu putinţă o schimbare. O impunea chiar. In acest moment critic al culturii româneşti apăru şi d. T. Maiorescu.

Minciuna ardeleană nu era însă numai o minciună patriotică, ci şi minciuna filozofică a unui întreg veac. In ea găsim moştenirea întîrziată a raţionalismului veacului al XVIII-lea.

Făuritorii de sisteme, Cipariu, Laurian, Pumnul, erau deci nişte raţionalişti ce-şi închipuiau că pot clădi o limbă mai bună şi mai *raţională* după anumite principii abstracte, pe care le credeau ca o faţă a adevărului etern. Plecînd de la ideea greşită că limba română nu e decît limba latină vulgară, Maior înlăturase dintr-o dată şaptesprezece veacuri de evoluţie. Pentru un raţionalist, timpul nu are nici o valoare. Raţiunea omului pluteşte pe deasupra lui.

„Limba — susţinea, dimpotrivă, d. Maiorescu — este o fiinţă organică, şi nu e o figură geometrică, ea poate avea graţie şi fără să aibă simetrie şi regulă paradigmată, ea cere forma şi dezvoltarea liberă a copacului natural şi nu primeşte subjugarea pedantă, precum o încerca Ludovic XVI la merişorii de pe terasa din Versailles, ciuntiţi în piramide regulate şi — urîte".

Atitudinea d-lui Maiorescu în problema limbei fusese deci atitudinea unui adevărat pozitivist faţă de ideologii primejdioşi, ce tundeau limba ca pe nişte „merişori", turnînd-o în tipare raţionale şi voind s-o impună de sus în jos.

Plecînd de la ideea că „dreptul românilor e dreptul roman", Barnuţiu înlăturase iarăşi 17 veacuri de evoluţie.

Dintr-o aruncătură de condei, România trebuia să devină republică. Pentru ce ? Pentru că e consecinţa logică a unui concept. Dar în ce-şi găseşte dovada acest concept ? în raţiune. A cui ? A lui Barnuţiu.

Iată întreaga critică a raţionalismului. Ridicîndu-se împotriva lui Barnuţiu, d. Maiorescu se ridicase deci împotriva raţionalismului antiştiinţific, ce nu ţine seamă de fapte, de timp şi de experienţă.

Şi în critica literară d. Maiorescu duse aceeaşi luptă.

„Scopul ei, scria d-sa, nu este şi nu poate fi de a produce poeţi ; niciodată estetica n-a creat frumosul, precum nici logica n-a creat adevărul."

Fiind scoasă din literatură, după cum logica e scoasă din adevăr, critica „îndrumătoare" nu mai are nici un rost. E o rămăşiţă raţionalistă a veacului trecut.

Cea din urmă flacără (pînă acum) s-a zbătut în activitatea literară a d-lui N. Iorga.

Am avut o „critică sămănătoristă". Adevărata critică pozitivată nu samănă însă, ci culege.

„în aparenţă — scria d. T. Maiorescu — după statistica formelor din afară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizaţie occidentală. Avem politică şi ştiinţă, avem jurnale şi academii, avem şcoli şi literatură, avem muzee, conservatoare, avem teatru, avem chiar o constituţiune. Dar în realitate toate aceste sunt producţiuni moarte, pretenţii fără fundament,, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, şi astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă şi fără valoare, şi abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adînc."

Neadevăr şi raţionalism neştiinţific deci la temelia culturii române. Formă fără fond în întreaga noastră viaţă publică : şcoli înainte de a avea învăţători, universităţi înainte de a avea oameni de ştiinţă, Academie Română înaintea unei activităţi ştiinţifice originale, conservatoare, teatre şi şcoli de bele-arte înainte de a avea artişti. Pretutindeni forma apuseană sub care e un fond oriental...

Va fi, desigur, un merit însemnat în evoluţia culturii române lupta d-lui T. Maiorescu şi a *Convorbirilor literare* împotriva simulacrelor civilizaţiei, în toate domeniile vieţei publice.

O cultură trainică trebuie să aibă o temelie etnică şi o trecere prin toate treptele formale ale progresului.

E de dorit deci că forma să presupună şi un fond, şi orice activitate critică îndreptată în această tendinţă e

sănătoasă. „Forma fără fond — adaugă însă d. Maiorescu — nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimiceşte un mjloc puternic de cultură. Şi, prin urmare, vom zice : este mai bine să nu facem o şcoală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decît să o facem lipsită de arta frumoasă".

Nu. Forma fără fond nu e cu necesitate răufăcătoare. Greşelile culturii române din întîia jumătate a veacului trecut au un temei istoric şi psihologic.

Superficialitatea este o lege psihologică a imitaţiei. Imităm formele.

Un popor care imită pe altul"se mărgineşte la sclipirile fazei din urmă, înainte de a fi trecut şi el prin aceeaşi lungă şi ostenitoare cale a progresului sufletesc.

îndărătul imitaţiei nu e o gestaţie pregătitoare ; îndărătul culturii române nu erau veacurile de frămîntare ale civilizaţiei franceze. Ne-am mulţumit deci numai cu formele. Era şi firesc.

Un adevăr în afară de discuţie. Se pune însă întrebarea : au fost oare formele răufăcătoare pentru cultura română ? D. Maiorescu crede că da. Eu cred că nu.

Fiind fatale, şi în lipsa unei culturi proprii urzite din veacuri de activitate, formele lipsite de fond au fost folositoare.

O formă e o simulaţie. Şi după cum s-ar putea scrie un elogiu al minciunilor generoase, cu mai mult cuvînt s-ar putea face elogiul simulaţiei. Ipocrizia, spunea La Rochefoucauld, e un omagiu adus virtuţii. Simulînd-o, înseamnă să-i recunoşti valoarea morală. Tot. astfel şi forma e un omagiu adus fondului. Dacă nu-1 are încă, îl va avea. Din exerciţiul continuu al unei forme e cu neputinţă să nu răsară cu timpul şi fondul. Departe de â fi deci „stricăcioasă", e un îndemn folositor. Funcţiunea creează negreşit organul şi, într-un stat cu o cultură istorică, fondul creează forma. La popoarele noi, aruncate deodată alături de alte popoare înaintate în civilizaţie, forma creează însă fondul şi organul funcţiunea. A avea formele era deci o necesitate : iată pentru ce am avut universităţi înainte de a fi avut oameni de ştiinţă, şi şcoli de bele-arte înainte de a fi avut pictori. De la răposatul Cernătescu, pei care îl:citează d. Maiorescu, am ajuns astfel la d.N- Iorga şi de la pictorii uitaţi ai timpului la jj; Grigorescu:.. - •

•f Mergînd după dricul unui necunoscut simulăm doliul. Am îndeplinit *o* formă,.' Rămîriînd prea mult în tiparul ei, începem să simţim însă o vie compătimire pentru mort; jalea tuturor, cîhtecul preoţilor, marşul funebru, gîndurile morţei ce şe deşteaptă în noi ne leagă deodată de un om pe câfe nu 1-âm văzut nicicîrid. Forma a adus după ea- şi fondul.

Formele-culturii române au fost deci o necesitate pentru dezvoltarea fondului. Simulîndu-1, a trebuit să şi-1 creeze cu timpul.

„Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după cît ştim noi, *naţionalitatea în marginile adevărului."*

Astfel scriaEminescu despre *Criticile* d-lui Maiorescu, şi aceasta e formula cea mai lapidară a unei părţi a activităţii criticului nostru. Lupta împotriva formelor fără fond e partea a doua. Două feţe ale aceleaşi concepţii culturale...

. însemnătatea semănătorului se măsoară, negreşit, după sămînţa aruncată : e valoarea dinăuntru. Se mai' măsoară totuşi şi după roade. Cuvintele Mîntuitorului puteau fi la fel. Dacă de pe urma lor nu s-ar fi ridicat lanul bogat al celor trei sute de milioane de oameni ce le-au urmat povaţa, ele n-ar fi avut însemnătatea de astăzi, rămînînd în cerul albastru al ideologiei.

Sămînţa aruncată de d. Maiorescu a rodit: nu numai în conştiinţa încă slab luminată a păturilor „culte", ci şi în capetele cele mai limpezi şi în artiştii cei mai puternici din jumătatea a doua a veacului al XIX-lea... De pe urma ei şi cu ajutorul altor cugetători, s-a ridicat mai întîi un partid politic : partidul conservator, partidul realităţilor sufleteşti, ce-şi propusese să dea un conţinut formelor pripite, scoborînd legile în moravuri. Aceasta e latura politică a activităţei d-lui T. Maiorescu. O voi ocoli...

Mai e însă şi latura culturală propriu-zisă.

Cugetarea d-lui Maiorescu avu cel mai puternic răsunet pe care l-a avut vreodată la noi o cugetare. Nu uit nici activitatea d-lui N. Iorga, mai zgomotoasă, mai entuziastă, mai răspîndită chiar, dar îndreptată spre nişte minţi mai puţin mature şi fără să fi găsit acelaşi răsunet în artiştii şi cugetătorii generaţiilor mai noi.

Cuvîntul d-lui Maiorescu avu norocul să rodească mai ales în doi din cei mai însemnaţi scriitori ai neamului :• în. Eminescu şi în Caragiale.

" Pornind de la „naţionalism peste marginile adevărului", poetul *Epigonilor* ajunse prin înrîurirea d-lui Maiorescu la „naţionalism în marginile adevărului". Vom despica altă dată cugetarea culturală şi politică a lui Eminescu şi vom vedea din ce amestec de elemente e împletită. Pretutindeni se zăreşte însă firul gros al îndrumării maioresciane, mai ales în ceea ce priveşte lupta împotriva formelor deşarte. Pe urma d-lui Maiorescu, Eminescu ne vă vorbi şi el stăruitor de : „ţara reputaţiilor uzurpate, a jurnaliştilor fără carte, administratorilor fără ştiinţă, profesorilor fără elevi, academicianilor etc. de ţara în care aproape toţi reprezintă numai forma goală a culturii şi nicidecum cuprinsul".

Sau : „O maturitate nematură, falşă, necuprinzătoare a principiului vieţii pătrunde ţara noastră de la un capăt la altul, o cultură artificială şi importată din cîteşipatru unghiurile lumii se impune spiritului românesc şi l-a conrupt chiar pînă la un grad oarecare".

Pornind de la acest contrast între formă şi fond şi de la lupta văzută dintre cele două culturi, Eminescu ajunse apoi la teoria claselor suprapuse şi la un tradiţionalism atît de tăios şi de nemlădios, încît avea să alunece uneori alături de cealaltă formulă a d-lui Maiorescu : „naţionalism în marginile adevărului".

. Eminescu împrăştiase însă cugetarea d-lui Maiorescu sub aceeaşi formă teoretică şi polemică. Caragiale avea s-o împrăştie sub forma mult mai puternică şi mai sugestivă a artei.

Plecînd de la ironia d-lui Maiorescu că ţara noastră „are *chiar* şi o constituţie", Caragiale clădi o bună parte

din *Scrisoarea pierdută,* arătînd parodia acestei constituţii, întreaga lui operă, după cum s-a spus, de altfel, de atîtea ori, oglindeşte conflictul comic dintre formă şi fond : conflictul dintre civilizaţia apuseană şi fondul nostru sufletesc oriental şi puţin frămîntat în vederea unui progres grăbit...

Prin aceşti doi mari scriitori, cugetarea rece a d-lui Maiorescu se răspîndi astfel pînă în cele mai largi pături ale neamului nostru. O întîmplare sau nu : istoria literară trebuie însă să ţină seamă de ea.

Sunt încă în amintirea fiecăruia încercările cîtorva critici mai noi de a scoborî însemnătatea culturală a d-lui T. Maiorescu. Fireşte, pe temeiul originalităţii. Ideile lui fusese ideile altora. Alecu Russo luptase înainte împotriva ardelenilor, mai ales în ceea ce priveşte limba. Unele lucruri le găsim chiar şi în Kogălniceanu sau în alţi scriitori mai mărunţi. în ce stă atunci însemnătatea d-lui T. Maiorescu ? .

Negreşit. Aeroplanul stă în aripile de ceară ale lui Icar sau în aripile de şindrilă ale Meşterului Manole, după cum darwinismul stă în observaţiile lui Goethe. Totul e în tot. Desăvîrşita noutate n-o găsim decît în ştiinţă, în lumea morală adevărurile iau culoarea vremei.

Ideile sunt pretutindeni. Luptînd împotriva formei fără fond, d. Maiorescu se sprijinise „pe nişte principii de mult primite în civilizaţia apuseană", după cum singur mărturiseşte.

Valoarea ideilor nu stă deci în noutatea lor, foarte relativă. E drept că Alecu Russo se războise cu vioiciune împotriva limbei ardelenilor. E drept că Mihail Kogălniceanu se ridicase împotriva literaturii de imitaţie stearpă. Caragiale şi Eminescu au fost negreşit înrîuriţi de d. Maiorescu în ceea ce priveşte atitudinea lor conservatoare. Aceeaşi atitudine o găsim însă şi la Alescandri, înaintea „criticei" d-lui Maiorescu. *Zgîrcitul risipitor* e din 1860, *Clevetici, ultrademagogul* s-a jucat la Iaşi în 1862, pe cînd d. Maiorescu nu-şi începuse încă activitatea... Şi acolo e o critică a vorbelor goale, a înnoirilor „liberale", a demagogiei, a formelor — într-un cuvînt, o atitudine conservatoare. Ideea conservatoare plutea astfel în atmos-

feră şi încolţise în mai multe minţi deodată. **In** faţa gra-*|
bei unora, era firesc să se trezească şi instinctele inhibi-
tive ale rasei : la unii inconştient, la alţii ridicîndu-se lai
valoarea unui sistem de cugetare. Istoria culturală are!
negreşit dreptul să cerceteze variaţiile spiritului public]
şi să studieze ideile în geneza lor. îndărătul d-lui Maio-i
rescu e negreşit Alecu Russo, după cum îndărătul bipla-
nului sunt aripile Meşterului Manole. Dar nici Alecu]
Russo nu scoboară pe d. Maiorescu, după cum nici Meşte-
rul Manole nu micşorează pe inventatorii aeroplanului]
modern.

Ideile plutesc şi sunt ale tuturor. „Ideile" criticului]
nostru pot fi găsite şi sub pana unor înaintaşi : sunt to-
tuşi ale d-lui Maiorescu, deoarece el a ştiut să le prefacă 1
în idei-forţe. Trecînd printr-o personalitate puternică, ele]
s-au personalizat : din ale tuturor au devenit ale d-lui]
Maiorescu.

-Din abstracte ele au devenit axa unei stăruitoare acti-l
vităţi ce a urmărit o ţintă hotărîtă, cu o încordare, cu o*|
logică şi cu o izbîndă netăgăduită. închinîndu-le o în-
treagă viaţă, şi, ceea ce e şi mai mult, o autoritate mo-1
rală atît de singuratecă în istoria culturii noastre, un ta-']
lent literar făcut din limpezime de cugetare şi de formă,]
din aticism şi din rece ironie, din discreţie şi din dispreţJ
d. Maiorescu a pus întipărirea personalităţii lui în cele]
două idei, ce vor trece în istoria culturii noastre ca „ale]
sale".

*

„**în** proporţia creşterii acestei mişcări (e vorba de miş-
carea literară de la 1886), scade trebuinţa unei critice ge-
nerale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest
fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiei ade-j
vărate. *Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* şi *Ostaşii* lui]
Alecsandri vor curaţi de la sine atmosfera estetică viţiatăl
de Macedonski, Aricescu, Aron Densuşianu etc., etc. *Cu-\
vintele din bătrîni* ale d-lui Hasdeu sunt de la sine lovi-J
tura de moarte a dicţionarului Laurian-Massim şi a rătă-
cirilor «filologice» de la Tîrnave. Şi aşa mai departe."j

Astfel scria Maiorescu în 1886 şi astfel îşi limita sin-|
gur activitatea. Noi o numim *critică culturală,* d. Maio-
rescu o numeşte critică generală, ţinînd numai la îndru-

marea culturii şi spiritului nostru public. Critica lui Ma-
iorescu se mărgineşte deci, după cum am văzut, la limpezi-
rea a două principii generale. Cînd i se păru însă că albia
culturii române se îndreptase încotro se cuvenea, d. Ma-
iorescu îşi curmă activitatea. Din clipa în care se *făcea*
mai bine, critica nu mai avea nici un rost.

Care critică ? Critica de principii generale, critica cul-
turală. Poate. Critica culturală e în adevăr legată de în-
ceputul unei societăţi şi al unei culturi. în nelimpezirea
noţiunilor şi a tendenţelor contradictorii, activitatea unui
critic ce se sileşte numai să desprindă adevărul din rătă-
cirile începutului e necesară. Critica d-lui Maiorescu era
izvorîtă deci din nevoile timpului. în politică, şovăirile
unui popor ce-şi încerca o constituţie cu mult mai presus
de dezvoltarea lui reală, şi, în cultură, tragicul conflict
dintre formă şi fond aşteptau mintea limpede şi condeiul
incisiv al unui îndrumător. Opera d-lui Maiorescu e le-
gată, prin urmare, de timp.

Timpul însă trece. Cultura română a luat calea fi-
rească a progresului. Nevoia unei critice îndrumătoare se
făcea tot mai puţin simţită. Şi atunci d. Maiorescu crezu
că nu mai era nevoie de critică.

încă o dată, de care critică ? De critică generală,
poate : deşi d. N. Iorga s-a încercat să ne dea îndărăt la
abecedarul formelor culturale. De adevărată critică, nu...

D. Maiorescu recunoştea, fireşte, că „aprecierile cri-
tice izolate nu vor lipsi şi nu vor trebui să lipsească ni-
ciodată dintr-o mişcare intelectuală... Dar aceste sunt lu-
crări de amănunte"...

Lucrări de amănunte ! Noi le numim : *critică,* adică
una din cele mai bogate laturi a activităţii literare din zi-
lele noastre. Critica a evoluat şi ea. Nu mai suntem la
critica de principii generale a lui Lessing. Problemele li-
terare s-au lărgit şi critica şi-a deschis noi orizonturi, spre
care d. Maiorescu n-a voit să se îndrepte.

Nemărginindu-se la „apreţieri izolate", critica deveni
o vastă literatură, crescută în jurul operelor de artă şi
de ştiinţă. Orice operă literară trezeşte în noi felurite
probleme. Nu e de ajuns s-o „judecăm" ; trebuie s-o stu-
diem în amănunte ; s-o aşezăm în timp şi în spaţiu ; s-o

punem în legătură cu spiritul vremei și cu evoluția întregei noastre literaturi.; s-o cercetăm în înrîuriri ; în] izvoare și în elaborarea ei ; să-i aplicăm gräuntele de ști-j ință pe care ni-1 dă estetica și răsunetul de emoție ce-lj trezește în sufletul criticului. în critică, se întretaie spe-j culațiile propriei noastre cugetări cu cele ale altora, cer-| cetarea istorică și cercetarea biografică, puținele criterii! sigure scoase din studiul comparativ al literaturilor și j tălmăcirea artistică a senzațiilor noastre dinaintea operiij asupra căreia ne oprim. Critica e știință, istorie și poezie.]

Nimic din această critică modernă în opera d-lui I T. Maiorescu. în articolele despre Eminescu, Caragiale! Sau în eele cîteva rapoarte academice, nu găsim decît ol critică embrionară, sigură în judecata ei, măsurată șij atică în formă, dar neîndestulătoare... j

Iată de ce posteritatea va fi nedumerită dinaintea! omului care, fiind o minte critică atît de limpede, a putuți trăi un sfert de veac alături de Alecsandri fără a-i fi stu-| diat opera, aiături de Eminescu, pentru a-i închina cîtevaj pagini literare de dreaptă prețuire, dar străine de proble-j mele criticei moderne, și alături de Creangă, fără a-i fii consacrat o singură pagină ; care a putut păstra aproape I 20 de arii manuscrisele lui Eminescu. fără a le fi bănuit! nu numai valoarea artistică, dar nici însemnătatea lori pentru critica română sau pentru cultura națională în] genere. ' I

Mărginindu-se la formele abstracte ale cugetării 1o-l gice și la cadrele culturii generale, d. Maiorescu nu s-a| scoborît la critica literară. E o sarcină pe care n-a voiți s-o primească. Pregătit sufletește, prin simț artistic șij cultură universală, d. Maiorescu și-a socotit menirea în^l cheiată de îndată ce am început să avem o bună litera-1 tură, presupunînd că închide *în sine* și critica literaturiil rele. Nu și-a închipuit însă că operele de valoare au maij ales nevoie de critică. Critica explică. Necrezînd în cri-J tica explicativă, a lăsat altuia marea cinste de a înte-j meia adevărata critică română. I

Din nefericire însă, d. Gherea era mai puțin pregătiți pentru sarcina pe care d. Maiorescu ar fi putut-o înde-1 plini cu o mai mare competință și cu mai mult talent. 1

Aceasta e activitatea d-lui Maiorescu și aceste sunt marginele în care se îngrădește : o critică culturală ce se oprește la pragul criticei literare, fără a-l fi pășit decît rar și întîmplător. Dacă d. Maiorescu nu 1-a trecut, a pregătit totuși calea ce duce la dînsul. O critică culturală sănătoasă nu poate să nu aibă și o înrîurire oarecare asupra literaturii. Cine se luptă pentru păstrarea „naționalismului în marginele adevărului" se luptă și împotriva unei răspîndite literaturi patriotice ce trăiește tocmai din confuzia acestor două noțiuni diferite. în întreaga activitate a d-lui Maiorescu vom găsi primatul esteticei. Critica lui culturală fusese în funcțiune de literatură și de frumos în genere, în deosebire de critica d-lui N. Iorga, care fusese în funcțiune numai de cultură.

Opera d-lui Maiorescu e sănătoasă : în ea se întretaie cerințele generale ale adevărului obștesc cu nevoile și însușirile noastre specifice de rasă. într-o epocă covîrșită de naționalism zgomotqs, un om ce recunoștea un adevăr și un frumos dincolo de hotarele naționalității nu putea să nu pară un cosmopolit. Și, astfel, conservatorul ce se luptase împotriva formelor străine avu de înfruntat învinuirea de a nu fi ținut seamă de factorul național.

El scrisese totuși :

„Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțimînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene *și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național*".

Sau : „Singura clasă reală la noi este țăranul român, **Și** realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare".

Scriind rîndurile aceste și luînd și apărarea poeziei populare în atîtea împrejurări, d. Maiorescu nu putea fi străin de aspirațiile noastre etnice și nu putea împinge la o literatură abstractă și fără rădăcini naționale... Critica lui cerea numai îmbinarea meșteșugită a universalului cu particularul și dezvoltarea însușirilor noastre naționale în cadrele generale ale adevărului — și de aceea a stăpînit cultura română timp de un pătrar de veac, pînă ce ne-am înfiripat o literatură serioasă și o critică cu adevărat literară.

; . ' .-.'i •

TEATRUL NAȚIONAL :

„OVIDIU", DRAMA ÎN CINCI „ACTURI" ŞI ÎN VERSURI DE V. ALECSANDRI

Iată o furtună în mijlocul unei călduroase zile de vară : viața uşuratecului Ovidiu. Nimic nu-i făcea bănuit sfîrşitul.

Un declamator înzestrat cu darul improvizației... Mintea nu i se leagă în jurul vreunei probleme a vieții; nici nu fuge după vreo frumusețe îndepărtată. Ieşit din şcoala retorilor, rămîne un îngrămăditor de vorbe zadarnice. în orice găseşte prilej de versificare, de încălecări de cuvinte, de gingăşii căutate. Cîntă dragostea. Nu însă ca pe o patimă cotropitoare, cum o cîntase Catul sau Propertiu. în ea nu vede decît un joc de madrigale şi de dulcegării sentimentale şi mitologice. Un cuceritor de inimi fără flacăra pasiunei ce înnobilează ; un vițios purtat spre biruințe uşoare într-un veac înclinat Şi pe urmă, deodată, o tragedie : mînia neclintită a lui August, exiliul de la Tomis, gerurile Dobrogei, tînguirile umilitoare şi o moarte îndepărtată printre barbari...

*

Soarta aceasta, ruptă în două în chip atît de neaşteptat, putea fi numai într-o slabă măsură obiectul unei acțiuni dramatice. Mai mult însă în viață decît pe scenă. A fi alungat din saloanele Romei, din mijlocul patricienelor ce se prefac atît de bine că ştiu asculta şi înțelege, în timp ce mintea le lunecă la alte icoane mai hotărîtoare în senzualitatea lor — e, negreşit, o mare nefericire. A fi silit să trăieşti printre barbari, într-o pustietate, fără terme, fără lecturi publice, fără femei frumoase — e o nefericire şi mai mare pentru un om ce-şi pusfese temeiul vieții în strălucire. Tragedia de la Tomis a izbutit, de altfel, să scuture şi sufletul uşuratec al lui Ovidiu. Uitînd elegantele mitologiei, nimicurile alexandrine, gingăşiile goale ale decadenții, el scoase, în sfîrşit, şi un puternic strigăt de durere. Prea mult cîntase suferințe închipuite ; soarta îi dădu, la urmă, prilejul unei dureri sincere. Că lipsa de caracter îl însoți şi la Tomis — nu e nici o mirare. Fugim de toate. Numai de noi înşine nu putem fugi.

O tragedie, deci, pentru oricine. O tragedie şi mai mare pentru un om cu sufletul lui Ovidiu. O tragedie însă puțin teatrală. E neprevăzută ; e o întîmplare. Nici astăzi nu se ştie ce stătuse îndărătul mîniei lui August. Sunt multe presupuneri ; s-a scris o literatură întreagă... Tragedia nu porneşte din firea lui Ovidiu. între sufletul lui uşuratec şi pedeapsa din urmă e un fir prea subțire. Teatrul e un strict determinism : faptă şi răsplată, crimă şi pedeapsă. Acțiunile trebuie să se încătuşeze într-o legătură. Numai cînd pornesc dintr-o logică nestrămutată ne zguduie cu adevărat. O întîmplare poate fi tragică în viața. în teatru, nu : e o săritură oarbă în necunoscut.

Alecsandri s-a încercat, fireşte, să stabilească un determinism între caracterul lui Ovidiu şi tragedia sfîrşitului. N-a reuşit însă deplin. Şi nici nu putea reuşi.

Ovidiu nu e o figură mare. Pasiunele adevărate nu l-au fulgerat niciodată ; cu atît mai puțin ideile mari. Figura lui nu e eroică. Alecsandri a căutat deci să-l idealizeze. Idealizarea şovăieşte însă ; datele istorice sunt prea puternice în amintirea noastră. Dragostea lui atît de cotropitoare pentru Iulia e neînțeleasă. Trăind în mijlocul curtezanelor, a desfrînaților, pîndit la fiecare colț de Corina, iubirea lui pentru nepoata lui August nu putea fi înnobilată. E o iubire din Suburra... Alecsandri s-a încercat să poetizeze şi pe Iulia. Sarcina lui era însă şi mai grea. Cunoaştem nemernica poveste a celor două Iulii : o tragedte petrecută în noroi. Dragostea Iuliei pentru Ovidiu n-are deci nimic ideal. Alecsandri o înaripează, o înfrumusețează : o domniță ce iubeşte pe un

poet. Un basm vechi şi totdeauna încîntător. Dar tot Alecsandri o aduce apoi pe Iulia la nemernicul banchet al lui Ovidiu în mijlocul curtezanelor. Unde mai e domniţa ideală ? unde mai e dragostea ei curată ? Găsim deodată pe Iulia cea adevărată, pe Iulia istoriei : o bacantă imperială... Avem deci doi Ovidiu şi două Iulii : poezia şi adevărul se amestecă, stînjinindu-se. Cu toată merituoasa încercare a lui Alecsandri, dragostea acestor eroi nu are nimic purificator în ea, iar cumplitul „deznodămînt" de la Tomis nu e încheierea firească şi mişcătoare a unei tragedii sufleteşti...

Din uitata activitate dramatică a lui Alecsandri, *Ovidiu* mai stă încă în picioare. Nu în întregime, ci, ici şi colo, cîte o coloană, cîte un fronton sau o metopă... Oricum, e o sforţare. Şi pentru un poet fericit care n-a cunoscut sforţarea şi care a trăit într-o vreme cînd nici nu era nevoie de sforţare e un mare merit... *Ovidiu* şi mai ales *Fîntîna Blanduziei* vor face încă pentru multă vreme ca Alecsandri să nu fie numai un nume, ci şi o realitate sufletească. Dar despre aceasta, altă dată.

Tecnica teatrală a progresat, fireşte, de la Alecsandri încoace. Şi cunoştinţele noastre despre antichitatea clasică. De la *Quo Vadis* suntem poate şi mai bănuitori faţă de „decorul" vieţii antice : sclavi, histrioni, paraziţi, plebe, curtezane... Ceea ce e însă şi mai hotărîtor, limba şi versificaţia română au făcut progrese netăgăduite. Citind pe scriitorii mai vechi, ne dăm seama cît de departe am ajuns azi în privinţa limbii. Nimeni n-ar mai putea scrie azi ca Alecsandri, care pe timpul lui era totuşi printre cei mai puri artişti :

Aşa-mi convii, Rutuba, viteaz, neomenos.

Trezeşte-te, Ovidiu, raţiunea ta declină...

. . . .

Ce ? ai frică (sic) de moarte ?

August cîteodată are furori nebune.

Ar mai rămîne să amintesc şi de felul cum s-a jucat *Ovidiu.* Voi spune numai : destul de rău. Afară de rari excepţiuni (şi cu toţi au înţeles că e vorba printre excepţiuni şi de d. C. Nottara), actorii români nu ştiu spune versuri. E o tragică suferinţă o tragedie în versuri. Şi nu ştii unde mai mult: pe scenă sau în sală...

Cît despre noile decoruri atît de mult aşteptate şi atît de ruinător plătite — rele : cu ceruri înţepenite, cu coloane ce se mişcă, cu o desăvîrşită lipsă de perspectivă şi cu o îngrămădire de temple în actul „forului" ce împiedică evoluţia mulţimei...

TEATRUL NAȚIONAL :

,AZILUL DE NOAPTE", DRAMA ÎN PATRU ACTE DE MAXIM GORKI

Azilul de noapte, scrie undeva d. Victor Eftimiu, e „un capodoperă dramatic".

„Capodoperă" e o noțiune nelămurită ; în jurul ei se pot încinge discuții.

Şi cum lumina nu iese din discuție decît în proverbele poporului, ar fi zadarnic să încerc să ne înțelegem. „Dramatic" e însă o noțiune mai limpede. Mai mult de două mii de ani de civilizație şi de literatură dramatică ne-au j făcut să vedem în teatru anumite lucruri pe care nu le găsim în *Azilul de noapte.* Privindu-1 deci ca pe „un capodoperă", privindu-1 chiar şi ca pe o „dramă", nu-1 putem totuşi privi şi ca pe „un copodoperă dramatic", deoarece j nu reprezintă teatrul în nota caracteristică a genului.

Teatrul e o acțiune cu un început, cu o creştere şi cu un sfîrşit.

O acțiune care poate fi în afară sau înăuntru : un amestec de împrejurări exterioare, sau o desfăşurare sufletească. Atît.

A spus-o nu numai Aristotel, ci şi atîtea veacuri de artă dramatică. Fără acțiune se poate încerca un gen încă interesant, dar cu o singură legătură cu teatrul : forma. Fondul e altul.

Nu sunt cel dintîi spunînd că în *Azilul de noapte tiu* e nici'b âețiufie ^ nici strînsă, nici slobodă. Nici una — cu'desăvÎTşrre'r» d înşirare de scene pitoreşti, de o mare vigoare realistă, aprigă, de-o brutalitate adesea căutată, o îngrămădire de cruzimi, o întunecată frescă, cu atîtea umbre şi cu o singură lumină, ieşită din penelul unui Rembrândt mizantrop, un mare talent risipit îft%mănunte, in efecte lăturalnice, ce nu se leagă înSă îrifr-io evoluție scenică. ' s;'

Cerând acțiune, nu sunt sclavul unei acțiuni'exterioare, al unei povestiri, câre trebuie să aibă numaidecît şi un sfîrşîti Cter numai: o acțiune sufletească. *In, t Azilul de noapte* sunt şaptesprezece eroi. Nu țin să ştiu ce s-a întîmplat cu fiecare din ei ; întîmplările nu sunt teatrale. Țin însă,ca în fiecare, şau în cei mai însemnați, să fie o acțiune, interioară.; să se întîmple ceva în sufletele lor. în *Azilul,de noapte* np se petrece nimic sufleteşte : toți eroii ies din dramă^aşa cum intrase. Sunt patru acte. Ar putea fi un num^nesfîrşit. Nu era nici. un cuvînt să se oprească numai la patru. Piesa are cîteva mici „acțiuni", ce se sfîrşesc cu moartea. Moartea încheie o viață, nu însă şi o oper^ dramatică. Sufletele eroilor n-au nici o evoluție interioară^ : îri ea sță însă teatrul'...

. S-^ar. putea face o încercare : să se înceapă cu actul al patrulea si să, ş'e sfleşească cu actul întîi. Efectul ar fi aproape acelaşi. Intre acte. nu e o logică internă. încercarea ar putea merge şi mai departe. S-ar putea amesteca !a un loc toate scenele, trăgîndu-se apoi la întîmplare cîte una. Şi nu ştiu dacă am băga de seamă : scenele de beție si de animalitate s-ar înşirui în aceeaşi anarhică neorînduire..'.

O,rhare "putere de observație şi de expresie cinică a fiarei ce e în fiecare om — negreşit. Dar o mare lipsă de artă, După cum însă arța nu poate trăi fără talent, nici talentul nu. se poate întrupa în forme nepieritoare fără arta. în, opera lui Gorki e toată primitivitatea rasei lui, toată vigoarea .de viziune a unor ochi ce se deschid acum la lumină, 'dar şi toată neîndemînarea artistică a unei culturi"tirțere... . .

. Noi suntem latini. Strămoşii noştri s-au oglindit în limpidităţile medrteranice... Civilizația noastră greco-ro-

mană e luminoasă : îndărăt avem pe seninul şi epicul Homer şi pe iubitorul de viaţă Horaţiu. Putem admira uneori negurile Nordului. Nu ne cuceresc însă niciodată... Vrem soare, vrem lumină şi vrem artă.

Azilul de noapte e deci sufleteşte departe de noi, nu numai prin straniul şi neorînduitul talent al lui Gorki, ci şi prin viaţa năprasnică ce se desfăşoară în ea... Cruzimea bestiei umane e poate mai fioroasă decît cea de la noi... Dar şi prin alte laturi, vedem suflete deosebite...

Lăcătuşul Kleşci ţipă mereu : „Care adevăr ? Unde e adevărul ?... Iată adevărul!... Cui îi foloseşte adevărul ? Ce-mi trebuie mie adevărul ?"

Satin are filozofia lui asupra minciunei : „Sunt minciuni care mîngîie, care uşurează. Cu o minciună amăgeşti pe muncitor, cu o minciună îi potoleşti revolta şi poţi îndrepta maşina care-i striveşte braţul, cu o minciună adormi pe cei ce mor de foame. Minciuna e religia robilor si stăpînilor... Adevărul e dumnezeirea omului liber..."

Şi acest Satin, discipolul filozofului azilului, bătrînul Luca, se răspîndeşte în lungi şi neguroase teorii umanitare : „De ce trăiesc oamenii ? Oamenii trăiesc pentru mai bine. Fiecare crede că trăieşte pentru sine însuşi, dar deodată bagă de seamă că trăieşte pentru cel mai desăvîrşit. Cîteodată trec o sută de ani, ori şi mai mult, pînă să se ivească unul mai desăvîrşit."

Ce înseamnă oare „cel mai desăvîrşit" ? E oare viziunea naivă a finalităţii omenirii în progresul indefinit ? E o selecţie naturală ?... Filozofia aceasta urzită între oameni beţi nu e limpede...

Pretutindeni răsare, mai ales, fetişismul umanitar, respectul religios faţă de om şi de omenire, ca de o fiinţă vie. „Omul, strigă acelaşi Satin beat, iată adevărul! Ce e omul ? Nu eşti nici tu, nici eu, nici ei. Nu ! Ci tu, eu, ei, bătrînul, Napoleon, Mahomet... toţi laolaltă, într-unui. Pricepi ? ceva mare de tot! Şi începutul şi sfîrşitul încap în el. Totui în om, totul pentru om. Nu există decît omul, tot; restul e rodul minelor şi al creierului său. O-mul! ('eva măreţ ! Omul. să respectăm pe om."

Sau îh altă parte :

„Nu jigni • pe *om !"*

' Sau

„Să:• cinstim.' pe;tot omul".

Bătrînul Luca • povesteşte lunga istorie a unui om ce *credeai:^m-^ămîntul drepţilor".* întîlnind un învăţat, îl descoase despre acest pămînt fermecat. Văzînd că în cărţi nu e nimic despre o astfel de ţară, se înfurie : „Şi-i zice învăţatului : nemernicule, puhgaşule ! eşti un potlogar, nu un învăţat/,Şi-i i'trage una, şi-apoi încă una... *Pe urmă intră în casă şi se spînzură."*

Se spînzură pentru, că în cărţi nu se vorbeşte de ţara drepţilor:! Cît de departe suntem de astfel de suflete! Filozofia; eroilor, lui Gorki e filozofia caracteristică, rasei ruseşti,, aşa ,oum.o găsim în toţi scriitorii ei mai însemnaţi, şi mai ales în Tolstoi. E filozofia mistică şi transcendentala ă : unui "neam primitiv şi visător. Cel din urmă dintre lucrători işe 'întreabă asupra înţelesului vieţii, hamletizînd. De :aici: credinţa în pămîntul .drepţilor, misticismul umanitar şi întrebarea dureroasă şi stăruitoare : ce e adevărul ?. Să ne închipuim numai un ţăran român întrebîhdu-s-fe ce e- adevărul! Am rîde. Şi totuşi, se pare că la ruşi e,aşa. Nu voi uita niciodată pe un student rus pe care l-am cunoscut. După ce colindase toate universităţile din lume, venise la Paris. Şi înfăţişarea lui părea tragică, spunîridm?mi : „Credeam că o să găsesc adevărul, dar nu l-am găsit-nici aici !"...

Naivul căuta „adevărul" — pe cînd noi de mult ne resemnasem numai la „adevăruri" de amănunt !

*

Azilul de noapte e o operă realistă şi brutală. Oricît ar părea de nouă, e totuşi căutată şi ceva mai veche. Teatrul liber al lui Antoine are mai mult de un pătrar de veac. Brutalitatea era atunci la modă. *Azilul* e chiar întrucîtva întîrziat... • *s* •

Deşi viguros zugrăviţi, eroii nu surit atît de originali cum:s-ar crede. E o largă parte de convenţional. Actorul beţiv decăzut, ce trăieşte din fumurile aplauzelor şi glo-

riei trecute, recitind crîmpeie de versuri, e o figură destul de cunoscută şi de populară. Baronul declasat, ce merge în patru labe pentru un pahar de rachiu^ e iarăşi o veche cunoştinţă. Nenorocita fată bătrînă, cititoare pătimaşă a romanelor senzaţionale, visînd o iubire ideală ce ar fi avut-o în tinereţe cu un tînăr „cu ghete de lac", e iarăşi o figură obişnuită a literaturii universale.

Nici n-ai bănui unde se poate adăposti cîteodată convenţionalul...

Şi totuşi, *Azilul de noapte* ar fi putut fi o adevărată piesă de teatru. O clipă crezi chiar că e pe cale să se cristalizeze sub tradiţionala formă dramatică.

In mijlocul acestui mediu de scursori ale societăţii, de frînturi ale vieţii omeneşti, se iveşte bătrînul Luca, blîndul vagabond, ce se întreabă asupra adevărului, visează o ţară a drepţilor, propovăduieşte respectul religios al omului şi al umanităţii şi are pentru fiecare o vorbă bună şi o minciună dătătoare de iluzie şi de viaţă. Luca e o rază de lumină ce străbate deodată în bezna unei nopţi. în mînile dibace ale unui dramaturg el ar fi trebuit să fie axa pe care să se fi cristalizat întreaga piesă...

Un apostol generos pătrunde într-o lume de scelerați şi de beţivi. Piesa ascunsă în *Azil* ar fi trebuit să fie acţiunea acestui apostol asupra tovarăşilor lui întîmplători. Acţiunea putea fi, de altfel, sau în bine, sau în rău, după concepţia optimistă sau pesimistă a scriitorului.

în bine, dramaturgul putea arăta prefacerea morală a vagabonzilor din *Azil.* Am fi luat parte la o evoluţie sufletească : o adevărată acţiune dramatică. Cunoscîndu-i într-un fel la început, i-am fi cunoscut altfel la urmă : cuvîntul bătrînului ar fi făptuit o regenerare morală, care e, de altminteri, în Obiceiurile literaturii ruseşti.

în rău, dramaturgul ne-ar fi putut arăta efectele rele ale unei înrîuriri bune, cînd trece prin nişte suflete prea întunecate. Poveţele lui Luca, în loc să dea roadele aşteptate, ar fi adus după el o tulburare nefericită. O clipă chiar ni se pare că spre această dramă adevărată şi mare se îndreaptă şi Gorki. Actorul care începuse să se regenereze sub acţiunea binefăcătoare a lui Luca se spînzură cînd vede că nu-şi poate înfrîna patima beţiei. Atît. Numai în sufletul lui găsim o schiţă de evoluţie şi de acţiune dramatică. Ceilalţi rămîn tot ca şi la început. învăţăturile bătrînului au trecut peste dînşii fără urme. Nu i-a prefăcut nici în bine şi nici nu i-a distrus cu desăvîrşire, ca pe actor. E drept că Satin continuă doctrina apostolului, dar în incorenţe de beţiv ş| fără' nici,o acţiune asupra tovarăşilor.

Drama a rămas deci aţipită ca o scînteie într-o cremene. Gorki e prea puţin dramaturg pentru a o fi putut scoate, luminoasă.

Un cuvînt despre interpretare. Teatrul nostru are bune elemente realiste. Piesa lui Gorki a fost deci bine jucată şi mai ales de d. C. Radovici, un neuitat „actor".

CONVORBIRI TEATRALE

I

SIL

Gustul mulţimei se îndreaptă spre dramă şi spre melodramă mai mult decît spre comedie — acum şi întotdeauna. Lucru, în adevăr, ciudat. S-ar crede că e mai firesc Pă căutăm rîsul. După tristeţele vieţii şi ostenelele zilei, un ceas de veselie ar trebui să fie binevenit. Uităm astfel de necazuri. Neplăcerile rămînînd la uşă, ne lăsăm în voia fanteziei, ce tulbură monotona neclintire a lucrurilor fatale, şi călătorim într-o lume capricioasă şi zburdalnică.

Fireşte, şi comedia e în gustul publicului. Drama şi melodrama sunt însă mai iubite. Lacrimile păşesc înaintea rîsului. Publicul vrea să plîngă... Vezi ochii roşindu-se, batiste trecute repede peste pleoape ; vezi piepturi umflîndu-se furtunos şi respiraţii tăiate... Eroul moare pe scenă, în timp ce în sală nu se mai aude nici o suflare. Toţi sunt încordaţi şi zguduiţi pînă în adîncul fiinţei lor... Tristeţea stăpîneşte sufletele... Şi atunci te întrebi : pentru ce mulţimea aceasta a plătit anume ca să se întristeze, ca să plîngă şi să simtă... o emoţie ce-l zdrobeşte ? Tristeţea, durerea, suferinţa — le găsim în braţe, la fiecare cotitură... De ce să vedem moartea pe scenă, cînd ea seceră pe ai noştri în fiece zi şi ne îngrozeşte ? De unde gustul lacrimilor zadarnice ? Plîngem în viaţă de ajuns — şi nu ne aduce nici o bucurie. Şi, totuşi, mergem anume la teatru ca să plîngem, ca să ne răscolim sufletele... Căutăm senzaţia puternică şi dureroasă... Căutăm urîciunile vieţei ; adulmecăm cadavrele, cuceriţi de o adevărată necrofilie... Trecem pe lîngă rîsul sănătos şi nepăsător, pentru a găsi în teatru aceleaşi preocupări, aceleaşi griji, aceleaşi dureri ce ne împresoară şi dincolo de porţile teatrului, în viitoarea vieţii... Căutăm frigul tragic, spaima, spasmul cu ochii daţi peste cap şi cu mîinile încleştate, şi sîngele...

Nedumerire veche. S-a scris mult şi se va mai scrie încă asupra acestei iubiri de durere, ce pare neînţeleasă. S-o răspicăm puţin — fără gîndul, de altfel, de a-i da dezlegarea din urmă...

Sunt lacrimi şi lacrimi, după cum sunt şi spectacole şi spectacole. Sunt tragedii şi melodrame...

De ce-i place mulţimii melodrama, înduioşîndu-se, plîngînd şi bucurîndu-se la urmă, cînd binele triumfă? De ce întovărăşeşte cu încordare suferinţele eroului, i le împărtăşeşte şi se bucură cînd, după multe încercări, virtutea izbîndeşte ?

Pentru că in melodramă fiecare găseşte exaltarea sentimentelor lui cele mai bune, ce stau altfel ascunse sau chiar uitate. Ne simţim buni, ne simţim generoşi, ne simţim nobili : compătimim cu cei ce sufăr ; suntem întotdeauna cu virtutea, împotriva viţiului...

în viaţă suntem aşa cum suntem : mai mult răi şi egoişti, aprigi după cîştig şi feroci în lupta existenţei. Mergem la o melodramă : deodată ne prefacem sufleteşte, urîm pe ticălos, ne pasionăm pentru bunătate şi virtute dorindu-le izbînda, pe care le-am zădărnici-o în viaţa reală. Toate instinctele bune înfloresc şi ne îmbălsămează sufletul. Creştem în proprii noştri ochi. Căci oricît de jos am fi căzut, avem nevoie de buna noastră părere despre noi înşine ; voim să ne ştim generoşi măcar pentru o clipă. Şi melodrama ne dă această dulce iluzie. Ne costă atît de puţin ! Pentru cîţiva lei ne înălţăm pe un piedestal ideal : devenim oameni... Avarul care ar lăsa să moară de foame pe un cerşetor adăpostit în curtea lui devine deodată darnic şi risipitor ; fricosul se simte învăluit în cele mai nobile şi îndrăzneţe sentimente ; invidiosul e generos şi larg la suflet...

Iluzia, fireşte, nu ţine mult. Teatrul nu schimbă pe nimeni. Ieşind de pe poarta lui, avarul se găseşte în uliţă tot avar, fricosul tot fricos şi invidiosul tot invidios... O

clipă însă au fost altfel. Ajunge... Pe această clipă o caută mulțimea venind la melodrame. Lacrimile îi sunt prețioase ; în ele vede o regenerare sufletească. Regenerare, de altfel, zadarnică și chiar egoistă. Fiind buni și virtuoși la teatru, ne putem apoi îngădui libertatea de a fi răi și vițipși in viață...

în tragedii, totuși, virtutea nu e răsplătită. Nefericirea se abate asupra unor eroi nevinovați. Fatalitatea fulgeră pe Oreste, care nu era stăpîn pe destinele lui. Și, cu toate aceste, urmărim nefericirile eroilor tragici ca și pe ale eroilor melodramatici...

în parte, ca și în melodramă, ne exaltăm părțile bune ale. sufletului nostru... Compătimim cu cei ce sufăr și ne indignăm împotriva asupritorilor : e un fel de purificare fățarnică a sentimentelor noastre. Se mai adaugă însă ceva : un egoism feroce.

Suferința e pe scenă : durere, sînge, moarte. Noi stăm în fotoliu, liniștiți. Năpasta nu se abate asupra noastră. Pentru cîțiva lei, ne-am pus la adăpostul suferinții. Ne pipăim : trăim, plini de viață și de speranțe. Și ce bine e să trăiești ! Oricînd e bine să trăiești. Simți însă de două ori plăcerea vieții văzînd pe alții murind, după cum simți de două ori bucuria focului văzînd pe alții tremurînd de frig pe ulițe, sau a acoperișului, văzînd pe alții bătuți de ploaie. E ceva din ceea ce spunea Lucrețiu : te simți așa de bine pe țărmul mării în timp ce în largul ei se răstoarnă o barcă de pescari !...

Iată pentru ce mulțimea se duce mai bucuroasă la tragedii și la melodrame^căutînd o înălțare sufletească ieftină și o bucurie de viață egoistă.

II

în fiecare stă ațipit un Famulus, căruia Faust îi spunea :

— Cînd îți lipsește o idee, pune în loc un cuvînt.

Puterea cuvîntului e mare asupra mulțimii. Ne lăsăm stăpîniți de formule, rostogolite din gură în gură, fără nici un control. Cu cît sunt mai necontrolate și mai nemistuite, cu atît devin mai puternice și mai tiranice. Chiar și în știință, cîrpim necunoscutul cu vorbe. Cînd nu putem explica ceva, născocim un cuvînt : *atom, electron* sau altele. Cine a văzut însă atomul sau electronul ? Sunt numai niște cuvinte cu care am astupat un gol. Și dacă știința e atît de stăpînită de magia cuvintelor și formulelor ce nu explică nimic, cu atît mai mult în celelalte ramuri ale preocupărilor noastre cuvîntul bine ales, izbitor, lovit pe o nicovală sonora, e atotputernic. Cu cît ne pogorîm în regiunea afectivă, cu atît puterea lui crește. Mulțimile omenești fiind o alăturare de sentimente, cu îndepărtarea elementului intelectual, sunt totdeauna prada celor ce știu găsi formula luminoasă ce te izbește, propagîndu-se apoi prin contagiune afectivă... Istețul care strigase răzvrătiților adunați la geamurile palatului lui Lăpușneanu : „Vrem capul lui Motoc" înnemerise o formulă care din singuratică deveni deodată voința tuturor. Răzvrătiții nici nu se f-îndiseră la Motoc. Acum nu aveau decît un singur gînd : voiau capul lui Motoc. N-ar fi putut trăi fără el...

Cultura noastră e făcută, în mare parte, din astfel de formule, rotunde, expresive, uneori simple jocuri de cuvinte, înrădăcinate în spiritul. nostru, fie prin prestigiul imaginei bine prinsă, fie prin legea fără de greș a repetiției. Ciocănindu-ne mintea, ni se înfig în conștiință ca niște oaspeți pe care nu-i mai putem scoate afară.

„Voiește și vei putea", „luminează-te și vei fi" și atîtea alte formule ne-au cucerit prin repețirea lor zilnică, fără să ne fi întrebat vreodată dacă e de ajuns să voiești ca să poți...

Tot astfel — pentru a ne ține în sfera de activitate a acestui ziar — auzim adese că *teatrul e o școală de educație.* De cîte ori o piesă calcă alături de morală, unii critici protestează în numele moralei, al pildei rele și operei de corupțiune ce ar întreprinde-o asupra publicului... Teatrul, după acești critici, trebuie să ne înalțe sufletele, să le purifice, sădind în ele toate sentimentele bune și frumoase. Teatrul trebuie să fie o școală de frumusețe etică și de virtute. Prin el se poate face mai lesne educația sufletească a unui popor. învățătura rece nu ne cucerește :

prin pilda vreunei acţiuni dramatice, ajungem mai repede la inima publicului.

Teatrul o şcoală de educaţie. Şcoala cea mare a vieţii...

E o formulă sonoră care izbeşte. Pare a fi şi adevărată. E, totuşi, mai mult sonoră decît adevărată.

Venim viţioşi la teatru şi ieşim virtuoşi... Cînd s-a mai văzut minunea aceasta ? Cînd s-a mai văzut înrîurirea unei opere dramatice dincolo de porţile teatrului — în viaţă ? Amintisem în articolul trecut despre melodramă... Melodrama ar trebui să fie şcoala eroismului şi a virtuţii. Nicăieri ca în melodramă nu vedem o risipă mai mare de generozitate şi de virtute ; nicăieri trădarea nu e mai amarnic pedepsită. Virtutea e Sfîntul Gheorghe ce omoară balaurul biblic.

Melodrama, negreşit, place publicului mare. Pe cine a prefăcut însă ? Din miile de spectatori ce se bucură de izbînda virtuţii şi de pedepsirea viţiului, e vreunul care să-se fi întors acasă schimbat ? Nici unul. Mai mult chiar : viţioşii gustă tot atît de mult melodrama ca şi virtuoşii. Bucuria lor e sinceră în faţa biruinţei eroului bun. Această bucurie se opreşte însă la uşa teatrului. Dincolo începe viaţa, cu toată tina şi cu toată lumina ei, asupra căreia teatrul nu răsfrînge aproape nici o înrîurire.

Sufletul omului are fatalităţi celulare, peste care în zadar suflă vîntul unei acţiuni dramatice. Sfătuieşte-1 pe avar să nu mai fie avar : îţi va întoarce spatele. Du-1 la *Avarul* lui Moriere : va rîde. Va fi desigur împotriva lui Harpagon, însoţind cu simpatia lui dezinteresată pe cei doi îndrăgostiţi ce-şi bat joc de bătrme'ţea lui' murdară. Le va da dreptate. Ieşind din teatru, se va regăsi acelaşi om. Una din caracteristicile pătimaşilor e de a nu-şi recunoaşte patima. Avarul nostru nu se va recunoaşte în modelul Harpagonului.

Găsim totdeauna cuvinte îndulcite pentru viţiile noastre. Avariţia altuia o numim la noi economie ; frica, pre-.cauţie ; mîndria prostească — demnitate. Ceea ce e la altul viţiu devine la noi o însuşire. Natura ne-a dăruit această binefăcătoare înşelare de sine.

Şi- dacă ne-am recunoaşte, rămînem cu atît : cu o imagine intelectuală ce nu se scoboară în stratele în adevăr precumpănitoare ale afectivităţii şi voinţei. Poetul latin avea dreptate : vedem pildele bune şi le aprobăm. Urmăm însă pe cele rele. Adică urmăm fatalităţile organice ale sufletului nostru.

Teatrul nu e deci o şcoală de educaţie. E o şcoală de frumos. Şi în această direcţie menirea lui e încă destul de largă.

„COCUȚA" ŞI... ALTE COCUȚE ALE TEATRULUI NAȚIONAL

Indignarea lui Ovidiu se prefăcea în versuri; indignarea noastră se preface în articole. Avem în suflet trebuința anei veşnice răzvrătiri. Cînd ne lasă în pace oamenii, ne tulbură sclipirea ironică a stelelor. Vara a trecut : nu ne mai putem plînge nici de călduri, nici de ploi. Soseşte iarna : nemulțumirea noastră se îndreaptă spre frig şi spre nefericirile Teatrului Național... Chestia repertoriului se pune şi tradiționalul articol de indignare se impune... L-am scris anul trecut, îl scriem anul acesta şi-1 vom scrie şi la anul, de vom mai fi în această lume sublunară. Viața pare o tristă repetiție de acte aproape reflexe... Destinul n-a pus nici o fantezie în cununa de spini pe care ne-o dăruieşte în fiecare zi. Neplăcerile ar putea fi mai felurite.

*

Teatrul Național joacă un vodevil intitulat *Cocuța.*

Ce e *Cocuța ?*

Cocuța e o flecărie americană, trecută prin calapodul unui meşter francez şi încăpută în mîinile fantasticului fost director al Teatrului Național, care îşi făcuse un repertoriu de piese pretențioase, începînd cu ale sale şi ale familiei, pentru a trece apoi la nimicuri nevrednice de o scenă națională. Cocuța e una din „ideile" fostei direcții.

Să se lichideze odată cu această eră de satrapie şi de bun-plac. Să se curățe bine locul rămas. Şi să se înceapă altceva. Să nu se mai creadă că pentru a se răscumpăra

căderile încercărilcjr dramatice ale directorului, ale rudelor sau ale membrilor din comitet, Teatrul Național se poate coborî pînă la negustoria teatrelor particulare, ce speculează frivolitatea publicului, pe care are menirea să-1 înalțe şi.nu să-1 pogoare.. . . . ...

Aşa e; gustul publicului.:." -v:'vrr~ l'-'r

"• E răspunsul obişnuit. Un .-.răspuns eonvențiohah căruia i se-închină toți directorii ca unui fetiş. Pe astfel.de: fetişuri se razimă cele mai multe instituții culturale... Şi, totuşi, nu o dată s-a făcut dovada că publicul nostru înțelege şi altceva. ;

Acum de curînd vigurosul *Azil de noapte,* atît de întunecat şi de realist, a umplut ca prin farmec sala teatrului, în concepția convențională a directorilor, o flecărie franțuzească înlesneşte şi o încercare de artă, ce se îndreaptă spre un public mai restrîns. De data aceasta, o adevărată operă de artă £ace cu putință un vodevil american purtat prin toate teatrele de provincie în căruța săracă a lui Thespis. S-a răsturnat fetişul. Să nădăjduim că pentru multă vreme.

Avem o direcție tînărâ. Să nădăjduim de la ea lucruri tinereşti ; să nădăjduim amurgul formulelor vetuste, al temeliilor şubrede şi empirice, pe care se sprijineşte repertoriul Rutinei Naționale,.. Nimic nu face iertată reprezentarea vodevilurilor uşuratice ale bulevardelor pariziene pe o scenă care trebuie să fie o tribună de înălțare şi de educatei estetică. Nici chiar banul. Banul nu miroase ; dar cu el plătim o adevărată pervertire a gustului şi poate şi a inimei... Teatrul Național e o grea jertfă â statului şi deci şi a noastră... Statul nu are însă nici o nevoie ca să arunce banul muncii naționale pe spectacole uneori imorale, alteori zadarnice şi mai totdeauna inestetice. Specula deşertăciunei publice trebuie lăsată pe seama întreprinderilor particulare... în temelia unui Teatru Național s-au zidit alte griji şi alte țeluri. Umbrele lui Eliade şi a lui Cîmpineanu ar tresări din mormînt dacă ar vedea toată acea trepidație fără rost, schimele degradatoare ale unor actori de talent, piticiți în roluri de paiațe şi de bufoni, pe scîndurile unei scene pe

care, au ridicat-o prin munca lor, pentru a face din ea o tribună națională...

Şi, apoi, trecem şi prin nişte vremuri cumplite.

Zările însîngerate își fîlfîie para în sufletele noastre zguduite de tragedia universală ce ne încinge din toate părțile. In curînd vom fi poate luați şi noi în viitoarea acestui uragan învăluitor... Să ne pregătim sufletele, să le oțelim şi să le purificăm într-o adevărată „catharsis" aristotelică... In teatru, să lăsăm secătura vodevilurilor ce nu ne pot face nici să rîdem. Să ne închegăm un repertoriu demn, grav, potrivit solemnității clipei prin care trecem. Nu numaidecît un repertoriu războinic sau patriotic — dar un repertoriu înălțător, tăiat în plină viață, clădit pe problemele morale pe care se ridică societatea modernă, un repertoriu în care n-ar fi uitați un Ibsen, un Bjornson, un Hauptmann, un de Porto-Riche, un Francois de Curei, un Brieux sau un Maurice Donnay... înfrînîndu-ne rîsul prostesc, să ne reculegem spiritele din grozăvia cataclismului universal în seninătățile severe ale adevăratei arte...

*

Şi să ne gîndim şi la cei ce vin în urma noastră. Să ne gîndim la copii. Să nu deplorăm imaginația lor tînără şi nevinovăția sufletelor lor. De mai bine de un an se joacă în matinee : *Un fiu din America, Mătuşica, Statul...* şi alte insanități de felul acesta. Trebuia nepăsarea fantastică a fostei satrapii teatrale ca să îngăduie săvîrşirea acestui atentat împotriva vîrstei senine a copilăriei. Şi cine a fost la teatru nu va uita niciodată ciorchinii de copii spînzurați din înălțimea galeriei pînă în staluri, îndreptîndu-şi urechile nevinovate, dar setoase, pentru a nu pierde nimic din maimuțăriile odioase ce se debitează pe scenă... Aceşti copii vor fi precocii aventurieri de mîine : în sufletele lor senine a căzut o picătură de noroi, pe care nimic n-o va putea şterge...

Respectați nevoile noastre spirituale, respectați solemnitatea momentului în care trăim şi respectați, mai ales, copilăria : iată o propunere pentru un program.

TEATRUL NAȚIONAL : „FÎNTÎNA BLA1JDUZIEI", PIESA ÎN TREI ACTE ÎN VERSURI DE V. ALECSANDRI

Din *Ovidiu* mai' rămîn numai cîteva coloane ; *Fîntîna Blanduziei* a rămas aproape în întregime.

Ascultînd-o şi anul acesta, am o limpede viziune antică. Mi se pare că, străbătînt^ albăstrimile egeice, înă apropii ca altădată de ascuțişul capului Sunium. Am aceeaşi emoție : iată linia uscată a dealurilor pleşuve şi iată grația coloanelor templului Miiiervei desfăcute pe orizon ca nişte albe degete; Nimic : p mare albastră, un cer albastru, un pămînt calcinat cu care se luptă cîțiva sicomori, cîțiva măslini şi cîteva zvelte coloane. Ajunge. Icoana întregei antichități clasice îmi răsare mai vie decît dacă ar răsări din brăcuitele! volume ale învățaților şi prin mormanele gloselor îngrjămădite peste viața plăpîndă a. veacurilor trecute...

Fîntîna Blanduziei e un aşijtfel .de templu înălțat în vîrful unui promuntoriu, ştropjit de apele egeice şi desprins pe un cer pururi albastru Un templu în care nu se mai slujeşte. Credința ce-i. săpase statuele a zburat de mult în amurgul zeilor antici... Ne vorbeşte totuşi : în jurul coloanelor singuratice fîlfîi^ pacea unei concepții de viață, senină şi ideală. O eoncelpție care e mai mult în închipuirea noastră decît în realitatea lumei vechi. Simțim însă nevoia de a ne înşela... Simțim nevoia de a popula trecutul cu dorințele tainice ale sufletelor noastre. Viața pe care n-o putem trăi noi acum o presupunem altădată, împodobind-o cu toate visurile noastre

deşarte de oameni osteniţi şi grăbiţi, cu toată odihna, nepăsarea, libertatea, idealismul, cumpătarea, poezia, peste care greul car al vieţei zilnice trece, strivindu-le în frageda lor încolţire. Neputîndu-le trăi noi, le dăruim bucuros altora...

Cu puţină ştiinţă a vieţii antice şi cu un mai puţin talent creator în viaţă, Alecsandri a izbutit să ne dea totuşi o senină icoană a Romei imperiale. Desigur nu o acvaforte. O acuarelă însă, pe care o priveşti cu plăcere cu ochii ce-şi adîncesc perspectiva în linia îndepărtată a veacurilor. Ceea ce nu putuse face *Ovidiu* o fac aceste trei acte firave ca nişte coloane ionice...

Ovidiu trecea peste măsura talentului lui Alecsandri; *Fîntîna Blanduziei* e în îngrădirea acestui talent. In *Ovidiu,* e o sforţare prea mare, neizbutită ; în *Fîntîna Blanduziei,* e o desfăşurare leneşe a unui talent poetic ce se cunoaşte pe sine şi nu vrea să se întreacă.

In *Ovidiu* Alecsandri se încercase să ne dea un caracter şi o tragedie. Tragedia nu ieşea însă din caracterul lui Ovidiu ; cadrele ei erau prea mari pentru un suflet uşuratic, lipsit de cutremurarea unei adevărate iubiri şi peste care tragedia căzuse cum ar cădea o casă pe spatele şubrede ale unui trecător ce-ar fluiera la lună...

în *Fintîna Blanduziei* nu e nici o tragedie, nici încercarea de a ne zugrăvi un caracter furtunos. Evocaţia unui neînsemnat colţ al vieţei romane, cristalizată în jurul unei uşoare iubiri, şi un singur moment sufletesc al lui Horaţiu : atît, şi în această îngrădire voită, de ajuns, întîmplîndu-se însă ca momentul sufletesc al lui Horaţiu să fie şi un moment adînc omenesc, poemul dramatic al lui Alecsandri îşi lărgeşte însemnătatea.

Nimeni nu putea fi mai nemerit decît Horaţiu pentru idila melancolică din jurul celebrei fîntîni. Pus într-o tragedie, Horaţiu n-ar fi fost la locul lui. Intr-o idilă curmată de grăuntele de înţelepciune ce i-a înfrînat întotdeauna pornirile zburdalnice ale inimei, eroul lui Alecsandri întrupează nu numai o realitate omenească, ci şi o realitate istorică...

Horaţiu nu e poetul desfrîului, ca Ovidiu, în ceea ce priveşte latura etică, şi nici a începutului de decadenţă alexandrinică, în ceea ce priveşte latura estetică. N-a cunoscut adevărata pasiune, nici cît Catul, nici cît Properţiu. A cunoscut totuşi dragostea fugară, senină şi voioasă, din care nu ţîşnesc versuri nepieritoare, dar din care pot încă gîlgîi sonorităţile cristaline ale unui izvor ce saltă pe prundiş... A preamărit iubirea cu voioşia şi optimismul ei sănătos, şi nu în rătăcirile şi abaterile ei zgomotoase, ce nu pornesc din pasiune, ci din viţiu şi neîndestulare... Poet al plăcerilor cumpătate ale vieţii, Horaţiu a fost, mai ales, un poet al unei filozofii măsurate, al unei melancolii duioase, ce smulge aripele încrederii îndrăzneţe, dar nu smulge şi poezia vieţii, al unui trai liniştit, la adăpostul furtunilor şi al patimilor, al unui optimism fără iluzii, dar fără deznădăjduire, al unei filozofii mărginite la stricta realitate, la recunoaşterea ei deplină, care nu ridică totuşi orice bucurie... ;

Un astfel de poet ce caută oriunde plăcerea cumpătată, putînd totuşi renunţa la ea fără scrîşniri, deoarece primeşte viaţa *aşa cum e,* se putea îndrăgosti la bătrîneţe de tinereţea Gettei. Dragostea lui Horaţiu nu are nimic supărător, ca dragostea lui Postumus : nu e nici libidinoasă, nici senzuală. E o dragoste de poet încărunţit, cu inima veşnic tînără. Cînd tinereţea îşi cere însă drepturile ei mergînd spre tinereţe şi Getta iubeşte pe sclavul Gallus, Horaţiu, fireşte, sufere. O clipă numai. Realitatea vieţii îl cucereşte repede. Cumpătarea şi înfrînarea de sine, care sunt însăşi fiinţa morală a poetului nostru, îşi cîştigă drepturile lor. Necesitatea vîrstei e tot atît de nemiloasă ca şi necesitatea morţii, pe care o cîntase în odele şi epodele lui. înaintea ei îşi înclină capul... Şi în această supunere e atîta duioşie şi melancolie, atîta stăpînire şi sănătate morală, încît momentul sufletesc al lui Horaţiu e un moment adînc omenesc, al unei vîrste ce apune, închinîndu-se unei alte vîrste, ce abia începe să răsară...

Fîntîna Blanduziei nu e decît acest moment. Fără să fie o tragedie sau chiar o piesă de teatru, e un crîmpei de umanitate şi, prin seninătatea formelor, mai ales de

antichitate. Dealtfel, poetul de la Mirceşti, prin firea lui senină, duioasă şi optimistă, era menit să înţeleagă pe poetul Tiburului, care cîntase atît de frumos poezia mediocrităţii, a vieţii rustice şi a cumpătării, şi, fără a fi războinic, devenise, prin acelaşi destin ca şi Alecsandri, un poet al Curţii, al războaielor, al măririi patriei — un poet, într-un cuvînt, naţional.

POEZIA POPULARA

Sub titlul de *Conştiinţa de neam şi conştiinţa de rasă,* d. Delavrancea publică în *Epoca* un articol ce ar putea sluji ca punct de plecare al unei stări sufleteşti caracteristice. Arătînd că ideea de neam a scăpărat tîrziu în conştiinţa popoarelor, d. Delavrancea adaugă, între altele : „Abia pe la începutul secolului al XlX-lea lumea se trezi din somnul lung pe care-l dormise. Şi minunea aceasta nu se datoreşte, în fond, nici dezvoltării dreptului natural şi al ginţilor, nici filozofiei, nici moralei, nici ştiinţei îrt genere, ci faptului — care pare aşa de mic — că vro cîţiva oameni plecară urechea la -«glasul popoarelor»-, le ascultară poezia incultă, dar plină de adevăr, şi începură să adune cu pasiune cîntecele populare ale neştiutorilor de carte, ale sărmanilor, ale creştinilor, ale babelor bătrîne, ale acestor umili cari continuau instinctiv tradiţiunele apucate de moşi-strămoşi şi le transmiteau pe melopee monotone urmaşilor lor."

O dată cu adunarea poeziilor populare : „In Europa se auzi un concert universal : era imnul redeşteptării naţionalităţilor, era forţele neamurilor în fierbere, era zăbranicul negru care se ridica de pe faţa trudită a popoarelor care îşi părăseau cosciugul, răsculîndu-se din morţi şi afirmîndu-şi cu tărie conştiinţa că există şi că vor să existe".

Sau :

„Primul mare efect al adunării poeziilor populare a fost redeşteptarea conştiinţei naţionale".

Sau :

„Al doilea mare efect al poeziii populare este începutul ele dezmorţire a conştiinţei de rasă".

Într-un cuvînt, d. Delavrancea crede că omenirea a ajuns la ideea de neam" prin mijlocirea poeziei populare.

Poezia populară îşi are, negreşit, frumuseţile şi, mai ales, însemnătatea ei ştiinţifică ; nu trebuie însă privită ca un fetiş.

Adunarea poeziilor populare şi conştiinţă de neam iată o legătură neaşteptată. Această adunare, înainte de â deveni folclorul de azi, fusese totuşi cunoscută şi in antichitatea greacă. Poemele homerice nu sunt decît mai multe veacuri de poezie populară trecută prin mîna unui mare artist. **In** ele se oglindesc însuşirile rasei şi se premăresc faptele ei colective. în jurul Troiei se adunase toate neamurile greceşti, ducînd zece ani de viaţă învtîL-măşită, de suferinţe şi de biruinţe comune : vorbeau aceeaşi limbă, erau de acelaşi neam, aveau aceeaşi civilizaţie şi, deşi despărţiţi de soartă în mici cetăţi, se încordau în vederea aceluiaşi ţel. Virtuţile rasei elenice îşi găsesc expresia tipică în măreţul Agafhemnon, în îndrăzneţul Achile şi în mult vicleanul Ulise. Mîndria de a fi grec, de a vorbi dulcea limbă a zeilor, deplina conştiinţă a unei superiorităţi morale circulă pretutindeni în aceste poeme, venite poate din Smirna şi din Chios, dar în care se amestecă toate legendele eolice şi ionice. în ele găsim panteonul zeilor şi eroilor Eladei, actul de naştere al rasei şi epopeea ei. Purtate pe toate ţărmurile lumei elenice, ne-am fi aşteptat să trezească şi conştiinţa de neam aşa cum o înţelegem noi astăzi...

Zadarnică aşteptare. Grecii au trăit mai departe în cetăţi răzleţe şi duşmănoase, în veşnică ceartă, în veşnică luptă : opliţii Spartei au siluit zidurile Atenei, şi triremele Atenei au semănat în depărtările elenice focul, moartea — şi civilizaţia. Poemele homerice şi chiar instituţia panelenistică a jocurilor olimpice **n**-au putut înrădăcina în minţile cele mai luminate ale antichităţii principiul naţionalităţilor.

Acest principiu e cu totul nou. E un cîştig al civilizaţiei moderne. Poezia populară nu e în nici o legătură cu naşterea lui. E numai o simultaneitate. Veacul XIX ne-a adus ştiinţa folclorului, după cum ne-a adus şi principiul naţionalităţilor sau electricitatea. Prin ce proces al civilizaţiei omeneşti am ajuns la viziunea limpede a nevoiei popoarelor de a se grupa după naţionalitate — e o problemă de sociologie, ce nu intră în marginile acestei cercetări literare.

Presupunerile sunt, oricum, multe. Una din cele mai întemeiate, deşi nu singură, e teoria lui Spencer : războiul e principiul de căpetenie al unificărei popoarelor, mai ales cînd se îndreaptă împotriva unui duşman din afară. . . .

Grecii se luptau între dînşii de veacuri. Sub ameninţarea cotropirii persane, cetăţile s-au grupat la un loc. S-a văzut astfel minunea cooperării spartanilor alături de atenieni, în jurul cărora s-au strîns în două rînduri toate puterile răzleţe ale întregei Elade. Dacă primejdia persană ar mai fi dăinuit, grecii ar fi ajuns poate la conştiinţa reală (nu teoretică) a unei singure naţionalităţi. Ceea ce nu făcuse poemele homerice ar fi făcut astfel duşmanul din afară. Trecînd primejdia, cetăţile^ elenice au căzut însă în aceeaşi luptă fratricidă pînă ce romanii au zdrobit cu o lovitură de pumn viesparul de certuri în care se prefăcuse întreaga lume elenică...

Naţionalitatea germană s-a înfiripat de asemeni în urma luptelor cu Napoleon. Franţa şi Anglia n-au ajuns naţiunile unificate de azi, ieşind din feudalitatea lor haotică, decît în urma războaielor de hegemonie de mai bine de un veac : primejdia din afară le-a consolidat.

Războiul e numai unul din temeiurile procesului de întregire a popoarelor. Mai pot fi şi altele.

Sclavia antică, existenţa castelor împiedecau, negreşit, într-o măsură oarecare, întărirea unei conştiinţe naţionale. Democraţiile de azi sunt mai prielnice deşteptării spiritului naţional : prin participarea cîtor mai mulţi

la sarcinele şi binefacerile publice, interesul particular se împleteşte mai bine cu interesul public.

Latent încă de mult în conştiinţa popoarelor, principiul naţional n-a ajuns totuşi la o formulare categorică decît o dată cu Revoluţia franceză. Constituanta a proclamat la 22 mai 1790 : „că naţiunea franceză renunţă să întreprindă un război de cucerire şi nu va întrebuinţa puterea împotriva libertăţii vreunui popor". Convenţia făgăduieşte la 19 noiembrie 1792 să dea „frăţie şi ajutor tuturor popoarelor ce ar voi să-şi redobîndească libertatea". Iar *Declaraţia drepturilor omului* din 1795 declară : „Popoarele sunt neatîrnate şi suverane, oricare ar fi numărul indivizlor ce le compun şi întinderea teritoriului pe care îl ocupă : această suveranitate e inalienabilă. Fiecare popor are dreptul de a organiza şi de a-şi schimba forma de guvernământ. Un popor n-are dreptul de a se amesteca în guvernarea altora. încercarea împotriva libertăţii unui popor e un atentat împotriva tuturor popoarelor"...

Iată deci procesul sociologic prin care am ajuns la principiul naţionalităţilor şi iată, mai cu seamă, formularea lui nepieritoare făcută de oamenii Revoluţiei franceze. Poezia populară şi folclorul nu au nici o legătură cu acest principiu.

Aş fi trecut alăturea de teoria d-lui Delavrancea dacă n-aş fi găsit-o tipică. în jurul poeziei populare s-a cristalizat o stare de spirit atît de exaltată, amestec de legendă şi de adevăr, de fantezie, de convenţionalism şi de misticism, încît, încărcînd-o de toate meritele, nu era de mirare să i se adauge şi straniul merit al trezirii conştiinţei naţionale.

i i

Fetişismul poeziei populare nu e un fenomen naţional : l-au cunoscut toate popoarele Europei. Nu e nici un fenomen nou : aiurea e cultul unui veac întreg. La noi, numai al unei jumătăţi de veac şi cu tot romantismul începutului...

A pornit din Anglia acum o sută cincizeci de ani, dintr-o sinceră iubire pentru naivele producţii populare, atît de nouă în mijlocul unei literaturi abstracte. A pornit deci dintr-o admiraţie literară. Multă vreme culegerile de poezii populare şi-au păstrat caracterul literar şi estetic. Trecute la germani, ele s-au îmbrăcat însă în armura ştiinţei. La început unii savanţi s-au aruncat asupra lor pentru a dezlega probleme de mitologie preistorică, căutînd în legendele de azi ecoul miturilor ariene. Alţii au văzut în ele un document sigur pentru psihologia omenirei în faza ei de sălbăticie. Era vremea epică a ştiinţei : vremea lui Grimm şi a lui Lang, a vastelor sisteme imaginare, a marilor ipoteze uitate astăzi.

Folclorul şi-a frînt cu timpul aripile ; zborul lui s-a ţărmurit. Din înălţimile largelor presupuneri, s-a coborît pe pămîntul realităţilor, migălind amănunte preţioase pentru cunoaşterea "psihologiei etnice.

La început s-au adunat deci numai creaţiuni estetice. Prefăcut în ştiinţa germană, folclorul s-a întins repede asupra tuturor producţiilor populare, frumoase sau nu, interesante sau nu, asupra legendelor, basmelor, cimiliturilor, farmecelor — într-un cuvînt, asupra licăririlor celor mai primitive ale spiritului omenesc... Noua ştiinţă şi-a strîns astfel vaste materiale. Toate bunevoinţele s-au împreunat pentru a arunca asupra lumei cititoare valuri uriaşe de zadarnică hîrtie "tipărită. Babele au fost cercetate ; cîntăreţii şi lăutarii au fost discusuţi ; scriitori, ce n-ar fi văzut altfel lumina zilei, deveneau adevăraţi factori literari, ajutaţi de stat şi de instituţii culturale pentru a aduna nenumărate volume de maculatură populară, cu lucruri publicate de zeci de ori înainte, deformate de toate gurile prin care au trecut şi uneori chiar şi de mîna dibace a culegătorului ce-şi caută o originalitate.

Deasupra universului întreg s-a împletit o reţea de literatură populară ; s-au întocmit societăţi de exploatare a acestei lesnicioase mine, s-au întemeiat buletine, re-

viste şi colecţii, s-au fondat institute cu legături internaţionale şi congrese. Mii şi zeci de mii de volume au umplut bibliotecile lumii. Şi nu s-a isprăvit. „Ştiinţa" luciează încă. Nici nu se poate prevedea spre ce oceane de literatură populară ne va duce harnica ei barcă, vîslită de atîtea mîini nerăbdătoare de a lăsa o urmă în apele perfide ale nemuririi.

Poezia populară a fost deci mai întîi un fetiş literar, înainte de a deveni un fetiş ştiinţific. Nu e vorba nici de frumuseţile ei reale, nici de însemnătatea ei psihologică : ci numai de exagerarea lor.

La început părea un idol asiatic, îmbrăcat în haine scumpe, închis într-o raclă de aur, în jurul căruia se învîrteau coribanţii exaltaţi, cîntîndu-i laude, admirîndu-i frumuseţile şi virtuţile regeneratoare, căzînd apoi în genunchi şi în extazul mistic al sufletelor ce nu pot trăi fără o credinţă transcendentală. E atitudinea romanticilor faţă de poezia populară. Astăzi, ea e un mare idol de oţel, în pîntecele căruia se varsă tone de hîrtie. E un moloh ştiinţific. Trăim, de altfel, sub stăpînirea fetişismului ştiinţific.

Articolul d-lui Delavrancea ne arată totuşi că n-am scăpat cu totul şi de fetişismul romantic al poeziei populare.

D. Delavrancea făcuse o legătură între adunarea poeziilor populare şi conştiinţa naţională. Folclorul ar fi adus, după d-sa, principiul naţionalităţilor...

Am arătat că poezia populară nu fusese în stare să lumineze conştiinţa naţională a neamului celui mai luminat al antichităţii. Poemele homerice n-au izbutit să realizeze unitatea rasei elenice... E drept că folclorul şi-a luat zborul în epoca în care omenirea a ajuns la credinţa că popoarele trebuie să se grupeze după principiul naţional. Dar dacă e vreo legătură între aceste două fenomene moderne — ea e alta.

E, negreşit, legătura amîndora cu spiritul vremii îndreptat spre popor. în ordinea politică, el a ajuns la ideile Revoluţiei franceze, iar în ordinea literară, la adunarea superstiţioasă a tuturor producţiilor populare. Revoluţia franceză nu e opera folclorului, ci amîndouă au pornit din adorarea noului idol : poporul... Sanguinarii Convenţiunei şi ai Teroarei au făcut mai mult pentru folclor decît cei mai stăruitori folclorişti.

Ei au formulat principiul suveranităţii poporului; ei au ridicat poporul la înălţimea unui fetiş. în politică, actele lui sunt intangibile ; în literatură, producţiile lui nu puteau fi decît cea mai înaltă expresie a geniului naţional. Aşadar : sufragiu universal şi poezie populară.

în politică, problema e mai felurită. în literatură, se poate răspica mai uşor. Adorarea „necondiţionată a literaturii populare pleacă de la concepţia metafizică a unui popor considerat ca o entitate, ce-şi tălmăceşte prin mijlocirea artei însuşirile lui supreme. Poporul nu e însă o fiinţă vie şi unitară ; poporul e o reunire numerică de mai mulţi indivizi, legaţi prin cîteva însuşiri comune, dar despărţiţi printr-o prăpastie de idei, de simţiri, de voinţe deosebite...

Producţiile populare nu pornesc din colectivitatea poporului, care nu există ca o fiinţă de sine stătătoare. Nu e „poporul" poetul *Mioriţei* sau al lui *Român Gruie Grozovanul:* un astfel de „popor" nu există decît în mintea ideologilor. Poetul *Mioriţei* a fost un cioban ; un anume cioban, dintr-o anumită stînă, de pe o anumită creastă de munte... Balada lui a călătorit apoi de pe vîrf pe vîrf, adăogîndu-i-se mici îndreptări, după gustul şi mai ales după lipsurile de memorie ale fiecăruia.

De-ndată ce din preajma poeziei populare se risipeşte mirajul unui „popor" care e numai o noţiune abstractă, rămînînd în locul lui un umil cioban, un lăutar, un vătăjel boieresc, o catană sau o babă gîrbovă, adică un număr de indivizi — se ridică o mare îndoială în faţa acestei „expresii a geniului naţional".

Literatura populară s-a bucurat de marele prestigiu al anonimatului. Nimeni n-a văzut cum se făureşte ; nimeni nu i-a cunoscut autorul. Necunoscîndu-1, suntem mai porniţi să-1 adorăm : necunoscutul e una din condiţiile misticismului omenesc... Dacă această adorare s-ar

întîlni cu nişte fiinţe anumite ar da îndărăt... Dacă am şti că atîtea „frunze verde" sunt opera poetică „din ceasurile libere" ale lui Ion de la curte, am fi mai puţin grăbiţi să le găsim de o „frumuseţe neîntrecută".

în politică, se poate încă înţelege cum o alăturare de indivizi poate face o voinţă naţională impusă şi capetelor conducătoare. în artă, nu. Toţi ciobanii din lume nu vor face la un loc înalta personalitate artistică a unui Goethe sau a unui Dante. Că şi în producţiile acestor ciobani sau cîntăreţi populari se găsesc frumuseţi de o încîntătoare naivitate şi sinceritate nu mai e nici o îndoială. Că se găsesc în ele preţioase date de psihologie etnică e iarăşi sigur. E însă cu totul neadevărat că arta populară ar putea cumpăni adevărata artă a marilor artişti şi a marilor creatori... Uneori poetic, alteori interesant numai pentru cultura unui popor, folclorul modern e cele mai adese o superfetaţie tipografică : o jertfă pe care o plătim cu toţii fetişului modern : poporului suveran şi neexistent.

m

„Românul e născut poet

Cu aceste cuvinte îşi începuse Vasile. Alecsandri prefaţa culegerii sale de poezii populare din 1852. O formulă lapidară care, ca şi „Scrieţi, băieţi" a lui Eliade, a stăpînit literatura noastră de la mijlocul veacului. De o parte, îndemnul muncii grăbite şi al unei literaturi improvizate. De alta, încrederea în puterile poetice ale neamului.

„Comori nepreţuite de simţiri duioase, mai adause Alecsandri, de idei înalte, de notiţe istorice, de crezări superstiţioase, de datini strămoşeşti şi *mai cu seamă de frumuseţi poetice pline de originalitate şi fără seamăn în literaturile străine,* poeziile noastre poporale compun o avere naţională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru naţia română".

Notiţe istorice, credinţe superstiţioase, datine strămoşeşti ? Da, se găsesc în poeziile populare.

Comori nepreţuite de simţiri duioase ? Da. E multă simţire duioasă în toată literatura noastră. Oricît de puţin ne-am încrede în datele nesigure ale psihologiei etnice, duioşia rasei e una din trăsăturile fundamentale ale sufletului românesc.

O avere naţională ? Negreşit. Literatura populară e avutul fiecărui popor.

Frumuseţi poetice, pline de originalitate şi fără seamăn în literaturile străine ? Hotărît, nu.

Literatura noastră populară are frumuseţi. E şi originală : ar fi şi greu să nu fie originală o literatură crescută la adăpostul oricărei înrîuriri străine. Nu e însă mai presus de literatura populară a altor neamuri. Baladele noastre nu întrec baladele scoţiene, romancerul spaniol sau chiar baladele sîrbeşti şi greceşti; lirica noastră nu întrece lirica italiană sau lirica popoarelor slave ; epica noastră nu întrece epica popoarelor germanice sau scandinave !... Ar fi o îndrăzneală prea mare. Nu mai avem nevoie astăzi de „nouri" aristofanici. Un astfel de „nour" era şi formula generoasă a lui Alecsandri.

Românul nu e mai poet decît ceilalţi oameni de pe faţa pămîntului. Etniceşte vorbind, nici n-ar fi trebuit să fie poet deloc. Purtăm moştenirea romană, adică moştenirea unui popor fără însuşiri poetice, a unui popor constructor, organizator, colonizator războinic, cu o slabă poezie cultă şi artistică şi cu o totală lipsă de poezie populară. Cît de departe suntem de aezii homerici! Tabere, drumuri, apeducte, întărituri şi nesfîrşite „valuri", da. Poezie, nu. De unde se putea deci naşte românul poet! Noroc că sîngele slav ne-a scăpat dîndu-ne acea duioşie caracteristică neamului nostru ca şi popoarelor slave. Fără acest amestec fericit, nici n-am fi avut poezie populară. Am fi fost, mai ales, lipsiţi de lirism, după cum e lipsită poezia populară franceză...

*

Alecsandri plecase de la valoarea estetică a producţiilor populare. Era punctul de vedere al timpului său şi, mai ales, al şcoalei romantice, ce se îndreptase spre izvoarele vii ale inspiraţiei populare...

Nici nu se mai poate pune azi în discuție însemnătatea acestui punct de vedere : aiurea, ca şi la noi. Ar fi să discutăm însemnătatea curentului poporan, atît de binefăcător. Din mijlocul rătăcirilor cîtorva pedanți, el ne-a adus la realitățile unei limbi şi ale unei inspirații naționale. Lucruri trecute de mult în istoria literară...

Criteriul estetic a stăpînit însă atît de puternic pe Alecsandri, încît şi-a îngăduit schimbări simțitoare în culegerea lui de poezii populare. Să fie numai frumoase. Atît. A fost, negreşit, criticat şi chiar aspru criticat. Criteriul estetic nu mai e punctul nostru de vedere. Fetişul „frumuseții neasemănate" e înlocuit cu fetişul ştiințific, în producțiile populare vedem mai mult documente de psihologie etnică.

Colecția lui Alecsandri e deci mai puțin „documentară" ; e însă cu mult mai frumoasă.

Iată, de pildă, frumoasa baladă a lui *Mihu Copilul.* Cît de plastic e zugrăvit drumul lui Mihu prin munți !

...Merge el cîntînd,
Din cobuz sunînd,
Codrii dismierdînd.

Mult e frunza deasă,
Noaptea-ntunecoasă,
Şi calea petroasă!
Dar cînd se urca
Şi murgul călca,
Peatra scapără,
Noaptea lumina,
Noaptea ca ziua.
Merge, mări, merge,
Ş-urma li se şterge
Pintre frunzi căzute,
Pe cărări perdute.

„Hai, murgule, hai,
Pe coasta de plai.
Ce laşi tu drumul
Ş-apuci colnicul ?"

Mihu începu apoi să cînte :

Un cîntic duios
Atît de frumos,
Munții că răsun',
Şoimii se adun,
Codrii se trezesc,
Frunzile şoptesc,
Stelele clipesc,
Şi-n cale s-opresc !

întîlnirea lui Mihu cu Ianuş Ujigureanu, lupta lor bărbătească sub ochii tovarăşilor lui Ianuş ce-i privesc :

Cum mi se-nvîrtesc,
Cum mi se smucesc,
Cum mi se trîntesc...

si răpunerea ungurului sunt, de asemenea admirabil zugrăvite. Sfîrşitul arată frumusețea etică a eroului : el iartă pe tovarăşii lui Ianuş. Privindi|i-i ca nevrednici de haiducie, îi îndeamnă să se ducă la munca țarinei :

...oameni de gloată
Buni de sapă lată.

Eroul porneşte apoi senin :

Prin codrul frunzos.
Şi-n urmă-i vuieşte
Codrul clocoteşte
De-un mîndru cîntic,
Cîntic de voinic,
De-un glas de cobuz
Dulce la auz.
De cobuz de os,
Ce sună frumos !

Culeasă de d. Chr. N. Țapu de la bătrînul Precup Urban din Salcia (Teleorman) în marea i:ulegere de *Materialuri folcloristice a* lui Grigore Tocil^scu balada nu mai

are frumuseţile de amănunt ale baladei lui Alecsandri...

Mihu e :

...Înşelător de doamne,
Iubeţ de cucoane,
Umblă noaptea pe răcoare,
Scutură iarba de rouă.

în balada lui Alecsandri cîntecul lui Mihu înmărmurea atît de frumos munţii, şoimii, codrii, frunzele şi stelele.

în balada lui Precup Urban :

...Topuzu de os
Mult zice duios,
Coardele de peşte
Und'le zdrăncăneşte
Inima lui Ianuşi topeşte.

Frumuseţea poetică a cîntecului lui Mihu a dispărut şi ea...

Dar Mihu mai e şi eroul unei alte balade. E vorba de balada lui Mihu şi Ştefan-Vodă...

Ştefan-Vodă plănuise să prindă pe Mihu. Sora haiducului, Calea, ce trăia la curtea lui vodă, îi luă însă înainte, vestind pe fratele său. Trăgîndu-l în cursă, Mihu puse mîna pe vodă.

După o variantă, el îi dădu apoi drumul fără altă condiţie ; după o alta, Mihu îl logodi cu soru-sa...

Balada culeasă de normalistul Ion Tănăsescu are nevoie de 530 de versuri pentru a povesti întîmplarea aceasta ; versuri neînaripate, prozaice şi uneori triviale. Nu lipsesc nici înjurăturile de mamă (am numărat cinci într-o singură variantă). Găsindu-l pe vodă în pădure, haiducii îl întrebară pe Mihu :

— Cine dracu este ăsta, măi frate ?
Iară Mihul ce spunea ?
— Asta este Ştefan-Vodă,
S-a lipsit de la cafeaua lui cea bună
Şi-a plecat el după mine.
Ia să-i faceţi de pădure,
Fiindcă a venit pe la mine !

Iar cînd vodă scapă :

Joc de fugă nu-şi bătea
Şi baltonu-şi (!?) lepăda.

Ajunge.

Astfel de balade sunt lipsite de orice valoare literară... Cele mai adese, sunt lipsite şi de valoare documentară.

Totuşi se adună. Se adună cu o stăruinţă în adevăr uimitoare. Ministerul de Instrucţie, Academia şi alte instituţii publice nu se dau îndărăt de la nici o jertfă materială. Am dinaintea mea *Materialuri folclorice* — trei mii de pagini mari, din care, două, poate, nu sunt decît zadarnică hîrtie tipărită. Cîteva balade „îndreptate" de ale lui Alecsandri atîrnă mai greu decît zecile de volume de vulgarităţi lăutăreşti... într-o ţară în care poeţii cu „un nume" mor de foame şi n-au cum să-şi scoată întîiul lor volum de versuri, aruncăm cu dărnicie în pîntecele de oţel al molohului modern cantităţi neistovite de versuri neinteresante ale „marelui poet anonim".

TEATRUL NAȚIONAL :

ÎN MARGINEA „CÎINILOR" D-LUI HARALAMB LECCA

Critica dramatică şi-a arătat părerea asupra *Clinilor :* cea mai slabă, sau una din cele mai slabe lucrări ale d-lui Haralamb Lecca. Sunt de aceeaşi părere... Dacă m-aş întîlni cu d. director general al teatrelor din România, l-aş întreba :

— Pentru ce *Clinii ?*

— E vorba să reluăm cîte ceva din autorii noştri dramatici.

— N-am întrebat : de ce Lecca, ci pentru ce *Clinii ?*

— Aşa a dorit autorul însuşi.

— Dorința autorului ar trebui să rămînă dincolo de pragul teatrului. Cît despre felul cum un autor se cunoaşte pe sine, iată dovada : d. Lecca şi-a ales cea mai slabă lucrare. A păgubit cel dintîi, negreşit. O pagubă ce nu ne priveşte. A păgubit însă teatrul, am păgubit şi noi.

Nu voi intra deci în miezul piesei... D. Lecca are îndărăt o activitate mai însemnată, asupra căreia ne-am fi oprit cu mai multă bucurie... Despre *Clini,* doar câteva notițe marginale.

A face o lucrare slabă e un păcat omenesc. Oricui i se poate întîmpla. A nu-ți da seamă de slăbiciunea ei e încă firesc : judecăm cu aceleaşi însuşiri cu cari scriem. Plin de propria noastră creațiune, pe care de-abia am desprins-o de firele însîngerate ce o lega de noi, n-o putem

privi decît cu dragoste, cu părtinire şi într-o neputință desăvîrşită de a o judeca cu obiectivitate. S-au văzut deci scriitori mari aruncînd în circularea vieţii literare opere nevrednice de talentul lor, fără să-şi fi dat totuşi seama de greşeala făcută...

După un timp însă, omul se primeneşte, judecind altfel : devine obiectiv chiar cu trecutul lui. Ce a scris odinioară e ca şi cum ar fi scrisul altcuiva. Cîțiva ani ajung pentru a ne cîştiga luciditatea față de noi înşine.

Că d. Lecca a scris o lucrare fundamental falsă nu e nici o mirare. Dar că după mai bine de zece ani a adus-o din nou la rampă e una din mirările mele cele mai vii, căci cu toți ştim că d. Lecca e o minte tăioasă.

în tot timpul reprezentației mă gîndeam la problema delicateței în artă. *Clinii* n-o cunosc... Delicatețа e o atingere uşoară, învăluitoare, o sugestie mai mult decît o afirmare... Sugestia e adevăratul scop al artei. Ştiința afirmă pentru că poate dovedi; arta nu poate dovedi niciodată. O teză brutală şi dogmatică este zădărnicia cîtorva intelectuali. într-un roman sau într-o piesă de teatru nu poate fi pus decît un caz. Sunt însă mii de alte cazuri felurite... Ce ne dovedeşte deci teza scriitorului ? Cel mult că are dreptate o singură dată. Atît. Dar în alte cazuri ? Nimic. Muncă zadarnică. Neputînd dovedi, menirea artei e mult mai grea. Ea trebuie să sugereze. O teză se pune cu bun-simț şi inteligență. Pentru a sugera trebuie un adevărat talent şi o adevărată intuiție creatoare.

Clinii sunt o teză stângace şi brutală : în lumea noastră politică găsim tot felul de cîini ce latră pe cei ce nu-i mai pot hrăni. D. Lecca ține să-şi dovedească teza. Urmează deci un alai de figuri strîmbe, lătrătoare, muşcătoare, o însăilare de cruzimi, de neverosimilități, de imposibilități, de monstruozități... Crezînd că n-a fost îndeajuns de înțeles, d. Lecca adaugă fără răgaz. E neostenit, e nesățios... Teza îi scapă ; o înşfacă din nou, îi mai bate în cap un cui. Teza e capul lui Hindenburg de la Berlin. Şi cu cît o țintuieşte mai mult, cu atît îi scapă mai uşor.

O îmbrăţişează : ea se face un sul de fum şi se înalţă în aer. La urmă, munca e zadarnică.

Clinii n-au dovedit nimic : au dovedit că e o piesă rău făcută, ce nu cunoaşte delicateţa şi sugestia. In loc de a ne lăsa pe noi să încheiem cu vorbele : ce cîinoasă e lumea noastră politică ! d. Lecca ne-o spune singur. Şi nu o dată. De două ori ne face teoria „dinilor", cu toate speţele rasei, cu diviziuni şi subdiviziuni. E o adevărată disertaţiune zoologică. Arta e altceva. Arta învăluie şi cucereşte. Nu printr-o afirmaţie, ci prin atîtea amănunte discrete şi îmbinate tainic într-o atmosferă, într-o reţea ce se răsuceşte în jurul nostru, se lipeşte de noi şi apoi se resoarbe în toate adîncurile fiinţei noastre morale. Nu suntem convinşi. Suntem însă învinşi şi cuceriţi. Cînd ieşim din teatru, purtăm cu noi o stare sufletească nouă rj starea sufletească a autorului în momentul concepţiei operei lui.

Să mai spun că drama d-lui Lecca nu e nici teatrală ? Care e ideea ei centrală ? *Clinii.* O piesă deci de moravuri sociale. Ce caută atunci tragedia lui Verera ? Pe Verera îl latră. Prezenţa lui era necesară. Negreşit : dar piesa socială nu trebuia să fie înăbuşită de o dramă psihologică de alt ordin. Viaţa intimă şi nenorocirile de dragoste ale lui Verera cad alături de piesă. Şi, cu toate; aceste, ele copleşesc construcţia dramatică a d-lui Lecca. Actul al treilea, îndeosebi, e consacrat lui Verera. E, de altfel, şi mai slab decît partea socială a dramei. Brutalitate voită si neverosimilitaţi rînduite metodic.

Ce veche mi s-a părut drama d-lui Lecca !

Are un raisonneur. Trăim încă o dată teatrul lui Alexandre Dumas-fiul, cu nesuferitul filozof al piesei, care trage sforile, sau, dacă nu ia parte la acţiune, apare mereu pe scenă pentru a ne explica acţiunea altora, pentru a ne desprinde filozofia şi a ne duce de mînă prin mijlocul peripeţiilor încurcate... Raisonneur-ul lui Dumas nu e decît corul antic. Pentru noi e însă o fantomă şi o maşinărie artificială, pe care n-o mai putem suferi...

Şi pentru ce *Clinii ?*

Cîinii sunt răi. Cu putinţă. Latră la trecători, latră şi la lună. Nu sunt însă nerecunoscători. Dimpotrivă. Nu muşcă mîna ce i-a hrănit : o ling chiar.

TEATRUL VOICULESCU-BULANDRA :

„ÎNDRĂGOSTITA", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE GEORGES DE PORTO-RICHE

Îndrăgostita lui Porto-Riche e una din cele mai însemnate piese ale teatrului modern : pentru adîncul ei fond omenesc, pentru valoarea ei literară şi, mai ales, pentru locul pe care-l ocupă în evoluţia teatrului contimporan.

Un pătrar de veac a trecut de cînd a văzut lumina : grea piatră de încercare pentru o operă literară. Nu s-a învechit însă întru nimic. Ne pare poate mai puţin nouă şi revoluţionară. Atît : valoarea ei istorică creşte însă prin această risipire a farmecului noutăţii. *Îndrăgostita* e o dată în evoluţia teatrului modern. Nu ca *Cid:* dar o dată. A însemnat ceva : începutul teatrului psihologic.

Psihologia a existat, negreşit, în teatrul tuturor vremurilor. Au cunoscut-o şi tragicii greci, ca şi poeţii romantici. Fără psihologie nu e adevăr sufletesc, după cum fără cunoaşterea trecutului nu poate fi adevăr istoric. Psihologia circula deci pretutindeni, fără a face însă temeiul unei opere dramatice. Pe lîngă o acţiune exterioară, era, fireşte, şi o acţiune sufletească. Aceasîă acţiune zugrăvea însă prefacerea totală a unui suflet, zguduirea lui din cele mai adînci aşezări, sub înrîurirea unei acţiuni exterioare puternice şi culminate de o lovitură dramatică. Teatrul psihologic de la Porto-Riche încoace e altceva. Cercetează sufletul omenesc în amănunte sau uneori numai într-un amănunt. Nu e o schimbare la faţă, ci studiarea unei cute sufleteşti. E un teatru de nuanţe... Sufletul omului e un bogat joc de momente ce se urmează şi nu se aseamănă ; o bogată succesiune de sclipiri trecătoare şi înşelătoare... Teatrul psihologic nu îmbrăţişează pe om în toată varietatea mişcărilor lui sufleteşti ; se mărgineşte numai la cîteva. Cîmpul lui e mai îngust; pătrunde însă mai adînc. Pentru a cunoaşte pe om, nu-l pune în împrejurări tragice şi rare : nu caută nici incestul lui Oedip, nici crimele Atrizilor, nici grozăviile tragediilor lui Shakespeare... Se mărgineşte la cercul îngust al vieţii zilnice... Acţiunea exterioară e aproape izgonită. Oricum, e strangulată la cîteva amănunte fără caracter extraordinar ; întîmplări obişnuite, de care ne lovim la fiecare pas. Nu apar nici umbrele morţilor, nici pete pe care mi le spală toate apele mărilor... Şi din această scurgere de momente nebăgate în seamă, iese o acţiune sufletească limitată, dar puternică şi uneori chiar tragică.

Pentru a o culege n-a trebuit decît să ne plecăm. Au trecut însă mii de ani pînă ce ne-am plecat... Porto-Riche e unul din cei dintîi ce s-au aţintit asupra sufletului omenesc pulverizat...

în mijlocul unui teatru romantic fantastic, miraculos, violent, exterior şi zgomotos, care n-a cunoscut aproape deloc sufletul omului, în mijlocul „teatrului liber", realist şi brutal, inestetic şi de un tragic căutat, a sosit *Îndrăgostita* lui Porto-Riche. Cu mijloace atît de puţine şi cu nuanţe atît de fine, ea a prins un crîmpei de viaţă omenească şi de adevărată tragedie înăbuşită : aşa cum sunt de obicei tragediile, sugrumate în conştiinţa noastră sau între pereţii penaţilor familiei.

Un învăţat e iubit prea mult de nevasta lui. Ar dori să-şi capete libertatea. Lanţul căsniciei se strînge însă tot mai mult aproape de opt ani. Omul cere aer. într-o clipă de mînie i-o spune nevestei, îndemnînd-o să-i dea odihna cea de toate zilele. N-o mai iubeşte. Poate să-l înşele. Nebună de durere, Germaine se aruncă în braţele prietenului casei. O singură dată. Crima e însă săvîrşită. Etienne află : vor să se despartă. Toată gelozia bărbatului înşelat, toată dragostea de care nici nu-şi mai dădea seama, cei opt ani de intimitate fericită i se deşteaptă însă în suflet... N-o poate părăsi. în zadar îi spune Germaine :

Bagă de seamă. Etienne,, vei fi nenorocit.

, .. r—, Ce-mi pasă 1 : • . . . . ,

Atît. S-a sfîrşit.

Porto-Riche o numeşte „o comedie", pentru eă «cei doi eroi s-au împăcat. E totuşi o tragedie înăbuşită sub piatra răspunsului lui Etienne: „'Ce-mi pasă !". O tragedie zilnică, fără deznodămînt. Un deznodămînt curmă dintr-o dată ; tragedia celor doi soţi se va prelungi însă pînă şi sub perii albi cu îndărătnicia lucrurilor ce nu se pot uita... „Ce-mi pasă !" — şi cît îi va păsa ! Intre ei va fi fantoma uriei fapte neşterse. Iată pata lui Lady Macbeth... transpusă cu mijloacele teatrului modern...

*

Teatrul lui Porto-Riche e teatrul psihologiei-feminine... în el-găsim atîtea eroine peste care dragostea şi-a pus stăpînirea cu puterea unei fatalităţi antice... E, în adevăr, ceva antic în concepţia dragostei la Porto-Riche.

Iubirea e o putere fatală şi tragică.

— Ah, quelle misere d'aimer ! strigă Germaine. Etienne îi răspunde : — Ah, quel supplice d'etre aime ! — şi între aceste două replice se petrece tot teatrul lui Porto-Riche : nenorocirea de a iubi şi chinul de a fi iubit, în faţa dragostei nu e scăpare : ea e tiranul zeilor şi al oamenilor,' de care ne vorbea poetul epic. Această concepţie era şi concepţia lui Racine. Tragedia eroinei lui Porto-Riche nu e mai măruntă decît tragedia Fedrei. Nu e nevoie să fii chinuit de o iubire incestuoasă. E de ajuns să iubeşti fără a fi iubit. Durerea e aceeaşi... Nu e nevoie de lovituri de.teatru şi de o acţiune exterioară căutată.

Porto-Riche e un clasic. Ca- şi toată literatura clasică, el se îndreaptă asupra „omului". • •

Ţinînd însă seamă de datele psihologiei moderne, de pulverizarea sufletului omenesc, în momente, în amănunte, el e şi un modern, Mai e un modern şi prin simplificarea acţiunei dramatice, prin realismul sobru al dialogului, prin reducerea acţiunei exterioare şi prin limitarea, cercetării "lui la un tragic cotidian. în acest amestec fericit de „umanism" şi de „fatalism" antic şi de mijloace moderne şi realiste stă noutatea acestui mare dramaturg şi însemnătatea *Îndrăgostitei...*

*

Piesa a avut, de altfel, cadrul pe care-1 merită... Ea a fost frumos jucată de d-nii Bulandra şi Manolescu. Manierată şi destul de artificială în actul întîi, d-ra Ventura ne-a făcut, în sfîrşit, să simţim, spre sfîrşitul actului al doilea şi în actul al treilea, că e o mare artistă.

„BOUBOUROCHE"

în timp ce la Teatrul Regina Măria se juca *îndrăgostita* lui Porto-Riche, o trupă franceză dădea la unul din cinematografele capitalei *Boubouroche* al lui Courteline : două din cele mai însemnate opere ale teatrului francez modern.

Boubouroche s-a jucat, pe vremuri, şi în româneşte. S-a jucat însă rău ; într-o limbă stîngace şi fără ca rolurile să fi fost ştiute şi pătrunse. Era o adevărată suferinţă să-1 vezi cu penele smulse, jucat într-o cameră mare cît un hambar şi fără acea desăvîrşire de ton şi de nuanţă cu care ne-au deprins actorii francezi în repertoriul lor naţional...

Subiectul comediei e cunoscut.

Un „binevoitor" îi vesteşte bunului Boubouroche că prietena lui, Adela, îl înşeală în fiecare seară cu un tînăr. Tînărul era în adevăr instalat într-un dulap cu tot confortul modern : avea măsuţă, lampă, cărţi şi oglindă. Boubouroche e zdrobit. Toată fericirea lui de opt ani se năruie într-o clipă. Adela ştie însă să-1 convingă de nevinovăţia ei : tînărul e o rudă. E la mijloc o taină de familie. Dacă Boubouroche ar vrea s-o cunoască, i-o va spune cu tot jurămîntul dat. Boubouroche nu vrea nimic. Vrea numai să creadă în iluzia unei fericiri. O undă de mînie îl cutremură totuşi. Cu pas hotărît, iese să se răzbune pe „binevoitorul" ce-i anunţase trădarea Adelei.

Atît.

Boubouroche e o mare creaţiune. în el e zugrăvită una din cele mai caracteristice laturi ale inimei omeneşti : *credulitatea.* Un suflet bun şi slab, menit să fie învins. Şi, mai ales, pentru dragoste, Boubouroche e o pradă sigură. Lupta dintre dînsul şi Adela e lupta pisicei şi a şoarecului : o luptă savantă şi barbară. De o parte, credulitatea sufletelor slabe. Mai mult, poate : nevoia de a se preface că crede. De cealaltă, viclenia sigură a sufletelor tari, ghearele catifelate ale Dalilei, jocul superior al Evei dominatoare...

Şi în teatrul lui Caragiale avem icoana credulităţei bărbăteşti zugrăvită în Trahanache şi în Jupîn Dumitrache.

Nimic nu zguduie încrederea lui Trahanache. E- un bărbat senin, fericit şi cu „puţintică răbdare", pe care nimic n-o tulbură : nici chiar evidenţa. Cînd găseşte biletul lui Tipătescu către Zoe, nu se gîndeşte o clipă că ar putea fi înşelat. E sigur că e la mijloc „o plastografie"... Toată lumea ştie, ziarul oraşului o scrie negru pe alb. Trahanache îşi păstrează seninătatea lui olimpiană, jurînd pe „amicul" său Fănică şi pe Joiţica lui. E ceva îngeresc în această atitudine sufletească. Unii ar numi-o prostie, alţii ar privi-o însă ca pe o superioritate morală, pe care n-o atinge nici bănuiala răului.

în Jupîn Dumitrache psihologia e alta. El tremură pentru „onoarea, lui de familist". Bănuiala îl încolţeşte necontenit. în oricine vede un duşman al cinstei lui. Se teme de toţi. Nu se, încrede decît în unul singur : tocmai în cel ce-i necinsteşte casa. Ca de obicei. în Jupîn Dumitrache nu găsim deci credulitatea totală a sufletelor curate şi neînarmate, ci o veşnică bănuială îmbinată cu o *singură* încredere : împerechiare în care se vede ironia întregei vieţi omeneşti.

Boubouroche e mai aproape de Trahanache. E senin şi nebănuitor. E un Trahanache scos însă din pacea credulităţei lui, printr-o împrejurare tragică şi neprevăzută. Se loveşte de evidenţă. în camera Adelei, un tînăr stă ascuns în dulap: e un fapt brutal, peste care nu poate trece, un

fapt sigur. în sufletul lui Boubouroche se petrece deci o adevărată tragedie, pe care n-o găsim la Caragiale. Dramaturgul nostru a ocolit-o. Găsind bilețelul lui Tipătescu către Zoe, Trahanache crede într-o plastografie... Drama e înconjurată : rămînem în comedie. Courteline o împinge mai departe, spre adevărată tragedie ; el continuă ceea ce curmase în drum Caragiale.

Criza sufletească a bietului Boubouroche e, în adevăr, magistral zugrăvită...

întîi, fireşte, nu crede. E sigur de prietena lui, de iubirea şi fidelitatea ei. Adela nu-l înşeală. Şi totuşi, îndoiala îl muşcă. I se dă un fapt precis : n-are decît să se ducă la ea spre a-l controla... Se duce. Cum nu se poate preface, îşi spune deodată bănuiala, siguranța chiar : văzuse de jos două umbre pe geam. Adela începe să-l dojănească... Viclenia femeii se desfăşoară cu dibăcia unei pînze de păianjen. întreg actul al doilea e un capodoperă de psihologie : laşitatea bărbatului, graba lui de a se convinge, imensa dorință de *a crede,* pe de o parte ; iar, pe de alta, îndrăzneala femeii care tăgăduieşte totul, silindu-l pe bietul Boubouroche să caute pretutindeni, pînă şi în pivniță. Boubouroche se potolise ; încrederea îl cucerise. O întîmplare i-o alungă din nou. Stingîndu-se lampa din cameră, se vede lumina din dulap. Tînărul e, în sfîrşit, prins...

Durerea lui Boubouroche e tragică. Duelul dintre bărbat şi femeie începe mai strîns, mai involuntar, dar negal : Boubouroche e o cetate ce n-aşteaptă decît să se predea ; Adela, un cuceritor ce-şi rafinează mijloacele de împresurare. Cetatea se predă : toate enormitățile Adelei trec ca adevăruri sigure. E nevinovată. Boubouroche îi cere iertare...

Un act epic, de o adîncime omenească rar ajunsă. Dar şi de o mare tragedie. Bunătatea impusă pînă la laşitate şi nevoia de a crede, nevoia unei iluzuni de fericire, stau sîngerate dinaintea noastră sub amara ironie a dramaturgului.

' TEATRUL NAȚI4NAL

ÎN JURUL UNEI PIESE CARACTERISTICE „AMICUL TEDDY"

Aş numi noul spectacol al Teatrului Național o *piesă slabă,* şi nu e cuvîntul potrivit. Pentru lipsa ei de pretenție, aş numi-o *piesă slăbuță* şi nu e de ajuns. Judecînd-o bărbăteşte, cu gîndul la ceea ce e artă adevărată, *Amicul Teddy* e, negreşit, o piesă slabă şi chiar foarte slabă. Judecînd-o cu indulgența jx care o arătăm unui anumit fel de literatură dramatiqă pariziană, e o piesă slăbuță, ca atîtea altele.

Privind-o mai mult ca pe o jbiesă *caracteristică,* mă voi opri asupra ei. Altfel, ar fi o pagubă şi pentru mine şi pentru cititori, după cum a fost, cu siguranță, o pagubă pentru spectatori... în *Amicul Teddy* găsim un caz tipic, ce merită atenția noastră : jucate oa< sau chiar citite în limba franceză, unele piese ne pot părea frumoase ; tălmăcite în româneşte, ne dovedesc însă că nu au nici o valoare.

In sală, o mulțime de spectatc-ri cunoşteau piesa : o văzuse la Paris. înainte de ridicaiea cortinei, se auzeau şoapte : e delicioasă ! — cuvîntul cel mai nimerit pentru o anumită literatură uşoară, spirituală şi sentimentală. Ce bine erau Abel Tarride şi Marthe Regnier ! Alții o văzuse cu Blanche Toutain, la Bucureşti : încîntătoare şi ea ! Unii o citise : ce limbă fluidă, oe dialog vioi, ce ironie fină ! Şi, de fapt, piesa s-a bucurat de un mare succes pe scena unui teatru de pe Marele Bulevarde : sute de

reprezentaţii şi lauda generoasă a tuturor prietenilor din critica ziarelor, care, jucîndu-şi peste cîteva zile şi piesele lor, aşteaptă, la rîndul lor, aceeaşi bunăvoinţă : *damus petimusque vicissim...*

Cortina se ridică, în sfîrşit...

Dezamăgire !

Ce fel de teatru e acesta în care totul pluteşte între platitudine şi convenţionalism, fără să nimerească şi peste observaţia originală sau numai acTevărată ? Lipsindu-i fantezia şi invenţiunea exterioară, nu e un vodevil. Lipsindu-i observaţia, nu e o operă de artă creatoare de viaţă. In loc : manechine convenţionale şi caricaturi fără fineţe.

Un american moşteneşte tot convenţionalul strămoşilor săi literari : e miliardar, vine neinvitat într-un salon, sub pretextul sincerităţei rasei lui, declară ca apocrife operele de artă din casa amfitrionului, cumpără cu optzeci de mii de lei un tablou pentru a-l dărui pe dată şi, văzînd pe stăpîna casei, care e măritată, se hotărăşte în cîteva minute s-o ia de nevastă... Să spun că o va lua ar fi de prisos.

Intr-o operă banală şi convenţională ca *Amicul Teddy,* un astfel de deznodămînt e o adevărată fatalitate. Să mai spun că americanul nostru ne chinuieşte o noapte întreagă cu un accent stupid şi supărător, cu greşeli de limbă română (adaos original al traducătorilor noştri), cu excentricităţile lui şi cu un fel de sentimentalism convenţional — ar fi să mai repet o dată că piesa n-are nici un fel de originalitate.

De tăria americanului sunt şi ceilalţi eroi : văduva unui fost preşedinte al Republicei franceze, vulgară, trivială, o fiinţă cu desăvîrşire suburbană, în care autorii au voit să ne dea caricatura democraţiei republicane, o caricatură grosolană şi fără talent; un deputat, viitor ministru, caricaturat şi el sub forma unei imbecile paiaţe ce n-ar putea ajunge nici măcar autor dramatic, necum ministru ; o austeră femeie de deputat, crescută în moravurile antice ale provinciei, care îşi schimbă planurile de căsătorie în cinci minute de la un bărbat la altul; o convenţională secătură de diplomat ce-i face curte şi o părăseşte, fireşte, de-ndată ce rămîne văduvă.

Iată piesa.

Cum se poate numi o astfel de literatură ? E, mai întîi, literatură ? E artă ? Nu. Mai degrabă va trece o cămilă prin gura unui ac, decît o astfel de fabulă convenţională în rîndul operelor de artă...

Deşi în limba franceză ne păruse delicioasă, în româneşte ne pare o lucrare fără valoare. Suntem noi oare mai subţiri decît parizienii ? Nu. Tot nouă ne păruse „delicioasă" ca şi lor... Iată o întrebare pusă la atîtea piese ce vin cu zgomot de la Paris şi cad, pe nerăsuflate, pe scena teatrului nostru... *Amicul Teddy* e, după cum am spus, o operă caracteristică...

Există o anumită literatură mijlocie, trandafirie, făcută din reţeta timpului şi a modei, din amestecul unor elemente plăcute şi uşoare, o literatură convenţională, după gustul trecător, care nu poate fi transplantată fără primejdie. In cazul de faţă, e aşa-zisă literatura pariziană şi, mai ales, bulevardieră, al cărei farmec e legat de un loc anumit, de o anumită dispoziţie de suflet, de o limbă anumită şi mai ales de jocul anumit al unor actori. Cum dispar Marthe Regnier, Abel Tarride sau Blanche Toutain, dispare şi jumătate din farmecul unei astfel de literatură factice şi neverosimile ; cum dispare şi prestigiul limbei franceze, ce îmbracă atît de minunat sinuozităţile unui dialog capriţios, spiritual, dar lipsit de adevărata evocaţie creatoare, dispare şi cealaltă jumătate. Ne rămîne în loc scheletul unui animal, gingaş odinioară, dar acum inform ; o piesă scrisă într-o limbă greoaie şi jucată greoi de nişte actori care pot avea alte merite serioase. Nu însă pe cel al parizianului.

S-ar putea deci spune, fără paradox, că operele literare străine trebuiesc traduse mai întîi în limba română, pentru a ne da seama cu adevărat dacă au o însemnată valoare artistică, sau dacă nu cumva sunt nişte artificiale flori de mucava ce n-au aparenţa vieţii decît în anumite condiţii de lumină...

C. DOBROGEANU-GHEREA

I

„în proporţia creşterii acestei mişcări (e vorba de mişcarea literară de la 1886), scade trebuinţa unei critice generale. Din momentul în care se *face* mai"bine,"acest' fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiunei adevărate."

Astfel scria d. T. Maiorescu în 1886 : şi în aceste rînduri găsim cuvîntul funerar al *criticei culturale.* Piatra a căzut greu, acoperind o epocă de frămîntări şi de nesiguranţe : de naivităţi literare, de cumplite sisteme filologice, în cari se amestecau toate diletantismele ştiinţifice şi toate avînturiîe generoase...

O epocă nouă începea, pătrunsă de nevoile timpului şi de maturitatea veacului. O activitate ştiinţifică nouă : activitatea filologilor şi, mai ales, a istoricilor noştri ; o literatură viguroasă, nu numai sănătoasă prin tendenţa ei, ci şi frumoasă, puternică şi ajungînd uneori pînă. la universalitate : literatura lui Eminescu, Caragiale, Creangă, pentru a nu vorbi decît de cei dispăruţi. în faţa acestei epoce de maturitate intelectuală, critica culturală îşi putea socoti menirea încheiată : *făcîndu-se* mai bine, direcţia adevărată îşi găsea în sine sprijinul cel mai puternic.

Imaginaţia omenească merge departe ; ea poate îmbrăţişa plăsmuirile cele mai fantastice şi îmbinările cele mai ciudate : monştrii făuriţi de închipuirea grecilor n-au ieşit încă din tiparele naturii. Un singur lucru nu-şi poate închipui omul : prelungirea existenţei lumei dincolo de existenţa lui. Nu putem vedea cu ochii minţii soarele răsărind, florile îmbălsămînd aerul, într-un cuvînt, toate frumuseţile calde ale cosmosului în clipa în care noi nu vom mai exista. Nu ne putem vedea dispărînd singuri din natură. Inchizînd' pleoapele, luăm cu noi imensitatea bolţii albastre, cu armonia lumilor cereşti. Natura moare o dată cu noi.

Văzîndu-ne menirea încheiată, e firesc să ne închipuim că şi preocuparea intelectuală căreia ne consacrasem viaţa şi-a curmat menirea... Era deci firesc ca d. Maiorescu să creadă că o dată cu dînsul critica încetase de a mai avea vreun rost. Ea trebuia să se mulţumească cu „apreţieri critice izolate" şi cu „lucrări de amănunt"...

Eternă înşelare de sine.

Critica culturală devenise, în adevăr, de prisos din clipa în care *se făcea* mai bine. începea însă acum *critica literară.*

După d. T. Maiorescu venea d. C. Dobrogeanu-Gherea : doi oameni de o valoare cu desăvîrşire inegală. Soarta i-a făcut însă două verigi în evoluţia culturii noastre.

Orice părere am avea despre ideile, despre intuiţia critică şi, mai ales, despre talentul de scriitor al d-lui C. Dobrogeanu-Gherea, nu-i putem totuşi tăgădui un merit : meritul de a fi pus temeliile criticei literare româneşti. A deschide un gen poate fi şi o întîmplare ; e însă o cinste ce nu se întîlneşte deseori. A căzut asupra d-lui Gherea : o frunză de laur verde prinsă din zbor.

Activitatea culturală a d-lui T. Maiorescu, începută atît de sănătos şi de strălucit, ajunsese la o tăgăduire a criticei, la un fel de nihilism de om ce leagă de neantul fiinţei lui neantul întregului cosmos. Nimic însă nu se pierde. Totul se preface : din culturală, critica deveni literară. D. C. Dobrogeanu-Gherea o coprinse în braţele lui proletare, spre a o îndruma pe noua ei cale.

Din întreaga activitate critică a d-lui Gherea răsare, în adevăr, o primă impresie : credinţa viguroasă, masivă şi plebeiană ca formă, dar sinceră şi aproape apostolică ca

fond, in critica literară, pe care avea iluzia să şi-o închipuie „ştiinţifică", punînd totuşi în slujba ei o metodă şi o disciplină necunoscute pînă la dînsul în literatura noastră. în această activitate găsim intuiţia dreaptă a unei epoce sfîrşite, a unei critice „judecătoreşti", care, după vulgara d-sale expresie (şi vom vedea că citaţiile din d. Gherea nu pot fi decît vulgare), „şi-a trăit traiul".

Ceva nou începea : nu i-a lipsit criticului nostru conştiinţa de sine. Nou, fireşte, în cadrele culturii româneşti. Noutatea poate sta uneori în nişte principii de adevăr general exprimate chiar şi la noi, în chip fugar şi întîmplător, dar trecute acum printr-o personalitate puternică, ce şi le însuşeşte, făcîndu-le axa unei rodnice activităţi. Generale şi universale în esenţa lor, ele devin personale şi tipice prin exemplificare : ideile, de pildă, ale d-lui T. Maiorescu. Alteori, noutatea stă în aplicarea unor metode împrumutate de aiure la împrejurările şi fenomenele culturii noastre : noutatea ideilor d-lui C. Dobrogeanu-Gherea. O noutate, fireşte, mai puţin însemnată : metodele, pot fi greşite. E iarăşi cazul d-lui Gherea. Cum însă aplicarea acestor metode greşite sau parţiale coincide cu crearea unui gen aproape nou de activitate culturală, valoarea lor creşte.

Critică culturală se făcuse, negreşit, şi înaintea d-lui Gherea — şi încă foarte bună. Critică „literară" se făcea şi pe timpul d-lui Gherea. Dar într-un anumit fel.

Cel dintîi merit al criticului nostru este de a fi cîntat litaniile morţilor vechei critice culturale, care, trecută la formele specifice ale literaturii, devenise o critică „judecătorească". îngropînd-o, el se simţi pătruns de marea misiune a unei noi critice, de delirul sacru al unei noi vocaţiuni.

Cel de al doilea merit al d-lui Gherea e de a se fi ridicat împotriva criticei „literare" a timpului său, ce tindea să ia locul odihnitei critici culturale : o critică de infuzorii, transformată într-un impresionism pătimaş, înjosită la mici personalităţi, bagatelizată la amănunte capricioase', lipsită de idei întotdeauna, de sinceritate cele mai adese, de intuiţie estetică uneori. O critică înfloritoare şi azi. D. Gherea n-a ucis-o. E de ajuns că s-a ridicat împotriva ei : şi prin atîtea polemici, azi lipsite de interes, dar şi prin atitudinea lui sufletească, prin întreaga lui operă pozitivă, în care găsim axa unei cugetări, străbătînd pulberea celorlalte amănunte şi consideraţii ce se polarizează în jurul ei. Scoţînd critica literară din viroaga impresionismului nevertebrat şi pătimaş, d. Gherea a adus încă un însemnat serviciu culturii româneşti.

II

Generaţia mea s-a deşteptat la viaţa literară în zgomotul polemicii dintre d-nii T. Maiorescu şi C. Dobrogeanu-Gherea...

Generaţiile se înlocuiesc una pe alta într-o scurgere continuă şi cu o finalitate nepătrunsă. Din nefericire, nu fără zguduiri. Statuele se ridică din sfărîmăturile altor statui. Critica literară nu putea lua locul criticei culturale fără ciocnire.

între doi oameni cu temperamente atît de deosebite, polemica era firească. Mărginindu-se însă în cadrele unei discuţii principiale, ea ar putea sluji ca pildă polemicilor de acum. Democraţiei noastre literare i s-ar putea arăta icoana senină a luptei de odinioară dintre cei doi fruntaşi ai criticei române.

Nici o asemănare sufletească nu-i lega.

De o parte, un om trecut prin toate treptele formale ale ştiinţei, cu o temelie umanistică încununată de o vastă cultură filozofică ; o minte limpede ; o fire rece şi tăioasă, cu o sensibilitate copleşită de pătrundere... 6 viguroasă plăsmuire sufletească, energic îngrădită în cadrele idealismului lui Kant, ale conservatorismului de stat german şi ale esteticei lui Schopenhauer... Ca temperament, un aristocrat intelectual şi un epicureu superior. Ca scriitor, un artist fără căldură comunicativă, fără fantezie, fără mlădiere, dar care ştie exprima limpede ceea ce a gîndit limpede ; un înţelegător al economiei

verbale, al termenului propriu ; un scriitor atic, cioplitor migălos al pietrei reci şi trainice ; un spirit incisiv, cu o ironie glacială şi lunecoasă. Un om de cultură generală, fără a se fi oprit la vreo ştiinţă în parte şi împingînd eleganţa pînă la ascunderea voită a muncii ce întovărăşeşte elaboraţia oricărei activităţi intelectuale. O cugetare proprie. Sau, dacă nu o cugetare cu totul mistuită şi turnată într-o formă personală şi definitivă, fără trimeteri şi fără controverse. Un spirit pornit numai spre cadrele largi ale gîndirii, zburînd pe deasupra preocupărilor noastre migăloase şi speciale ; şi, deodată, în polemică, scoborîndu-se asupra unui amănunt, ca un şoim asupra unei mici paseri de curte. Un amănunt numai, dar bine ales, doveditor, sigur, strivind pe adversar sub greutatea ironiei lui.

Şi de altă parte, d. C. Dobrogeanu-Gherea.

De unde venea ? Nu mă priveşte.

Cum îşi formase cultura ? Nu ştiu. Nici nu e nevoie : se vede din opera lui...

Un autodidact în toată puterea cuvîntului. Un merit, desigur, pentru dînsul; o scădere, pentru opera lui ; o suferinţă pentru noi... Lipsă totală a unei culturi umanistice şi filozofice ; în schimb, un studiu zelos, dar pătimaş, al mişcărei socialiste şi, în genere, al tuturor problemelor sociale ale timpului : studiu folositor oricui, necesar economiştilor, dar, după cum vom vedea, dăunător, prin covîrşirea lui, criticului literar.

Încolo, toate slăbiciunile autodidactului : nestăpînirea unor cunoştinţe elementare, a valorii noţiunilor şi terminilor ştiinţifici, o rară impreciziune de gîndire şi de expresie, o logică impetuoasă, dar nesigură.

Cu o elegantă îndemînare şi cu o ironie olimpiană, d. Maiorescu era deci în largul lui să-i demonstreze că sunt şi emoţii „impersonale" şi că, „fiind rădăcina oricărui rău", egoismul poate fi totuşi şi rădăcina unui bine oarecare.

Atingîndu-se tîrziu cu ştiinţa şi, desigur, cu multă patimă, d. Gherea arată tot zelul începătorilor abia lustruiţi : o zadarnică dragoste de aparenţele ştiinţei, de citaţii întâmplătoare scoase din opera „talentuosului" X şi „din mult merituoasa carte" a genialului Y. Lucruri nemistuite ; sperietori pentru tovarăşii din şcoalele de adulţi.

Autodidact ca cultură, nesigur ca documentare şi ca logică, d. Gherea venea şi cu un temperament războinic, necesar luptelor de clasă, dar îndoielnic şi supărător în discuţiile academice ale artei. Vorbesc numai de formă ; asupra fondului mă voi opri altă dată.

Opera criticului nu putea fi deci decît lipsită de orice distincţie, de orice rece speculaţie în domeniul ideilor abstracte şi senine, de orice rezervă cumpătată de om ce vede în idei şi în artă un joc superior al minţei omeneşti. Ea e un riguros act de credinţă al unui fanatic ce nu se fereşte de nici un mijloc pentru a convinge ; revărsare de argumente culese de pretutindeni, vehemenţă de ton, fără a cădea, de altfel, în trivialitate (ceea ce e un mare merit), prolixitate învăluitoare, căldură pătimaşe şi întărîtarea stăruitoare a instinctelor şi nevoilor bestiei omeneşti. Din fiecare pagină de critică şi estetică a d-lui Gherea se aude glasul jalnic al stomahului gol al milioanelor de proletari.

Peste lipsa unei culturi temeinice, sau a unei cugetări strînse şi logice, d. Gherea n-a altoit nici meritul unui talent literar. Opera criticului nostru e tăgada oricărui talent: o îngrămădire de pagini, cele mai adese confuze ca gîndire ; întotdeauna neliterare ca expresie : un material inform şi fără stil, lipsit de orice preocupare artistică.

„Pricina, scrie, de pildă, d. Gherea, trebuie să se caute în viaţa materială a societăţei, în fiziologia socială, în relaţiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt, în întocmirea socială a societăţei. Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina în tulburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea cutărui ori cutărui membru etc, tot aşa trebuie să căutăm pricinile anormalelor manifestaţii ale spiritului social în viaţa materială a societăţei, în relaţiile politico-economico-sociale."

...Stil de subchirurg vorbind despre cele din urmă teorii medicale. Făcînd o lungă citaţie din Taine, d. Gherea adaugă în alt loc : „Numai Taine, marele critic şi stilist,

ştie şi poate să puie o chestie mare la înălţimea la care trebuie să stea. Acuma cititorii pot să vadă cît de mare, cît de întinsă, cît de însemnată e chestia cu care ne îndeletnicim în acest articol. în această citaţie, afară de meritul şi talentul lui Taine, ni se arată ca într-o oglindă lipsurile, greşelele lui şi în general ale celor mai mulţi critici europeni. Se întreabă care e obîrşia decepţionismului în veacul nostru în general şi a decepţionismului în poezie şi în artă în particular. Această întrebare e pusă minunat de criticul nostru, în fraze puternice, în fraze simţite şi mişcătoare ; el arată cît e de mare această chestie, cît de groaznic atinge vitalele şi scumpele interese ale omenirei."

în admiraţie : stilul lui Perrichon contemplînd munţii Alpi;, în critică, stilul unui ghid italian interpretînd tablourile lui Rafael. Cu aceeaşi vulgaritate, naivitate şi lipsă de relief, de cugetare şi de formă, va vorbi d. Gherea despre „cele mai geniale sonete ale lui Eminescu" (I, p. 150), despre „anomaliile societăţii burgheze", în care „toate sunt fleacuri, banul să trăiască ; banul este ideal, banul religie, banul zeu, şi pîntecosul- burtă-verde prorocul său", şi despre toate chestiunile pe care le atinge.

Avînd un însemnat loc în evoluţia criticei noastre, opera d-lui Gherea nu are însă nici o valoare interioară. Ca ştiinţă, e un curs seral ţinut înaintea unei scoale de adulţi ; ca artă, e opera pantofarului lui Apelles rătăcit în literatură.

Aceasta era deci pregătirea celor doi critici ce intrau in polemică : de o parte, înaltă cultură disciplinată, limpezime de minte, măsură, ironie stăpînită şi un mare talent literar ; de cealaltă, cultură improvizată şi superficială, confuzie. de gîndire, vulgaritate neiertătoare şi o desăvîrşită lipsă de talent literar.

Am fi crezut poate în biruinţa d-lui T. Maiorescu. Ea a fost totuşi de partea d-lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Strivit sub toate superiorităţile rivalului său, d. Gherea 1-a biruit, fiind omul generaţiei noi şi adaptînd critica la nevoile unei literaturi ce ieşise din faza „culturală".

III

Cu d. C. Dobrogeanu-Gherea începe deci critica literară română. Nici cea mai bună, nici cea din urmă : dimpotrivă, o critică adese alături de artă şi de literatură.

Aş cita ceva din d. Gherea. Şovăiesc. Trebuind să pornesc de la un text, voi încerca totuşi : ,

„Mai întîi, scrie d. G. Dobrogeanu-Gherea, criticul pune întrebare (sic) operei artistice : de unde ai venit ? Cum ai venit pe lumea aceasta ? Cine-ţi e creatorul ? etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nădejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns pe deplin lămurit e peste putinţă), după multă stăruinţă, cînd, în sfîrşit, răspunsul e dat, critica pune o altă întrebare : acuma eşti aicea între noi, vrînd-nevrînd trebuie să te primim aşa cum eşti, spune dar, tu copil răsfăţat şi sublim al muzelor, ce ai să faci între noi şi cu noi ? Ne vei face oare să rîdem ori să plîngem ? Ne vei face să iubim ori să urîm ? Ne vei face să binecuvântăm, ori să blestemăm ?... Ne vei face oare să ne închinăm, lui, marelui idol, izvorul luminei, iubirei şi dreptăţei, ori să ne închinăm, satanei sau viţelului de aur? Spune ! Dar fiindcă ăst copil sublim răspunde numai celor cari..." Curm citaţia.

D. Gherea e un critiq ce se poate încă discuta : orice părere sincera merită discuţie. Nu se poate însă cita fără o mare suferinţă. De obicei^ un galimatias simili-ştiinţific de autodidact fanatic : uităm primitivitatea expresiei pentru flacăra paşiunei. Mîngîihd însă „copilul sublim al muzelor", îndulcindu-şi glasul lui aspru şi mlădiindu-1 la gingăşii căutate şi rafinate — e cu neputinţă să-1 urmărim. Din mîihile viguroase şi negre ale unui cioplitor nu poate ieşi spuma alba a unei horbote. Nu-1 vom mai cita decît cu puţine cuvinte :

„Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfîrşit, prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră?"

întrebări pe care, desigur, critica modernă şi le-ar, putea pune. Nu însă într-o egală măsură şi în acelaşi plan de preocupare.

lată, de pildă, o creaţiune artistică : opera lui Flaubert.

D. Gherea se întreabă : de unde vine ? De la un *ar-i* tist: „Criticul trebuie şă analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui..." Foarte bine.

„Alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face şi analiza unui popor." Ceva mai puţin bine.

„Psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăieşte poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică şi mediul natural şi social în care trăieşte artistul." E aproape rău. Un astfel; de instrument critic duce la o adevărată falsificare literară ; în mîinile unui critic prolix, el duce la o maculatură dureroasă. Opera critică a d-lui C. Dobrogeanu-Gherea e şi una, şi alta.

Vom vedea mai tîrziu aplicarea acestei doctrine. în literatura română. Deocamdată ne oprim la spiritul ei general.

Plecasem de la opera lui Flaubert.

în ea găsim cîteva note pe care criticul le explică : „fantasticitatea (sic) prin creşterea fanatică religioasă pe care i-a dat-o mă-sa (sic), ura către femei, prin o trădare mişelească suferită de însuşi poetul".

Nemulţumit cu atît, criticul se ridică apoi de la artist „la mijlocul în care trăia el" :

„Fanatismul religios pe care a voit să i-1 insufle mă-sa (sic) şi care s-a arătat în creaţiunea poetului prin iubirea către fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrîurire asupra femeilor. Lucru care, la rîndul său, se datoreşte unor cauze anumite : stării femeiei în societate. în sfîrşit, faptul trădării, analizîndu-1, vom vedea că nu-i un izolat, ci foarte obicinuit în mediul în care trăia poetul, şi vom afla că se datoreşte stării ce s-a creat pentru femei în societate, creşterei falşe ce li se dă etc."

Ca stil, e o vulgaritate supărătoare ; ca gîndire, deschide, zăgazurile .vorbăriei zadarnice.

Mai întîi, o necunoaştere de noţiuni elementare : „fanatismul" şi „fantasticul" nu sunt în nici o legătură. „Fantasticul" operii lui Flaubert nu se poate explica prin „fanatismul" religios al mamei marelui scriitor: la mijloc nu e decît o asemănare fonetică. Noţiunile sunt streine între ele : în poeziile lui Eminescu găsim, de pildă, elementul fantastic. Nu. însă şi vreun fanatism oarecare.

Apoi, chiar dacă ar fi vreo legătură : întru cît o operă poate fi explicată prin influenţa mamei autorului ? Se pot cita atîţi scriitori liber-cugetători cu mame evlavioase ; se pot cita atîţi poeţi ce au fost înşelaţi în dragostea lor, fără a fi „urît femeia". Ce ne dovedesc deci amănuntele îngrămădite de critică ştiinţifică ? Sau dacă, în unele cazuri, se găseşte o legătură de cauză şi efect, pe temeiul cărei legi ştiinţifice putem sări în necunoscutul generalităţilor, întinzîndu-ne, de pildă, asupra condiţiei sociale a femeiei în societatea modernă ? Ştiinţificeşte, nu foloseşte la nimic. Nu ne explică opera de artă. în schimb, deschide orizonturi largi tuturor diletanţilor ce ar voi să-şi reverse piolixitatea în chestiuni lăturalnice, în dauna obiectului principal al criticei literare : valoarea artistică a unei opere.

*

Critica îşi poate pune, negreşit, şi cealaltă întrebare a d-lui Gherea : care e influenţa socială â unei opere literare ? O operă poate fi, în adevăr, un fenomen social; ea poate avea p înrîurire, asupra idealităţei unei anumite epoce şi înscrie o undă îri ritmul sufletesc al unui popor. Critica, pentru a fi completă, trebuie să îmbrăţişeze şi alte chestiuni ce se ridică in chip legitim în jurul unei opere de artă. Ea se întretaie adese cu istoria, sociologia şi psihologia ; ea e astăzi şi mai complexă decît îşi închipuia d. Gherea acum un pătrar de veac.

Un lucru nu trebuie însă pierdut din vedere : planurile în care se aşează aceste probleme ridicate de critica literară. înainte de toate, e primatul esteticei.

D. Gherea, de altfel, n-a uitat-o cu totul : e al patrulea canon al criticei sale.' „Aici, scrie el, va fi vorba

de stil, ritm, rimă, peisaj, descripția naturei, combinația felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimei, cutărei ori cutărei coarde a creierului etc." (creier cu coarde?!).

A reduce canonul estetic la o chestiune de ritm şi rimă e puțin lucru. Din nefericire, critica estetică, şi deci adevărata critică, se reduce numai la atît din opera d-lui C. Dobrogeanu-Gherea. Iată cea dintîi şi cea mai mare slăbiciune a criticei d-sale : lipsa de proporții. Obiectul esențial al criticei e înăbuşit. Pentru a-i da adevărata lui valoare, d. Gherea ar fi avut însă nevoie de intuiție artistică şi de talent literar.

în schimb, criticul a trecut în planul întîi preocupările lui sociale foarte onorabile, dar cu desăvîrşire mărginaşe artei. In această activitate periferică, se dezvoltă opera lui critică : bogat prilej de locuri comune, de lungi digresiuni pseudoştiințifice, de generoase viziuni sociale, de teorii economice şi — după cum vom vedea — de false şi preconcepute generalizări literare.

IV

D. C. Dobrogeanu-Gherea a limitat deci problemele criticei literare la următorul tetralog : „de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influență şi, în sfîrşit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră ?"

Patru întrebări. întrebări legitime. Numai perspectiva în care sunt puse şi greutatea ce cade asupra fiecăreia din ele sunt îndoielnice.

Se cuvine să judecăm pe oameni după fapte. Nu după cuvinte. Mulți cunosc binele şi natura lui; puțini îl şi făptuiesc. Ieşind din sfera abstractă a cunoştinței, ideile trebuie să intre în regiunea afectivă şi volițională. Nu e de ajuns să punem problemele criticei în mod principial; să ne coborîm la practica lor amănunțită şi stăruitoare. Un critic nu trebuie cîntărit după teoriile lui, ci după aplicarea lor : teoriile sunt expresia unui ideal; aplicarea e realitatea noastră sufletească ; ce am voi să fim şi ceea ce suntem.

D. Gherea a recunoscut criticei patru probleme. Putea să recunoască şi mai multe. Numărul lor teoretic nu are nici o însemnătate. în practică, criticul le-a redus la două : „de unde vine creațiunea artistică" şi „ce influență va avea". Atît.

De unde vine ? De la scriitor; peste scriitor, de la mediul imediat în care a trăit el; peste mediu, de la rasă. într-un cuvînt: reflexul mediului social asupra operei de artă.

Ce influență va avea ? Deci : reflexul operei de artă asupra mediului social.

Critica d-lui Gherea se limitează, de fapt, la aceste două probleme cardinale : cauza fenomenului literar şi efectele lui. Fenomenul nu mai e privit în sine, ca un fapt de sine stătător. E interesant numai prin proveniență şi prelungirile lui sociale. Arta, în înțelesul unei emoții estetice, dispare ; rămîn în picioare numai problemele etiologice şi ale finalității ei. D. Gherea a recunoscut, de altfel, teoretic şi existența problemei *estetice.* Nu putea altfel. în opera lui reală, ea este însă aproape uitată.

De unde vine creația artistică ?

Mi se umple sufletul: tinerețe ! tinerețe !

Problemele altor timpuri ; problemele copilăriei : teoria mediului, cu toate tăgăduielile şi lesnicioasele ei îngrămădiri de presupuneri; Taine, cu impunătoarele lui volume asupra literaturii engleze şi a filozofiei artei : d. Gherea, cu impetuoasele d-sale articole ; polemica vremei urmărită cu atîta înfrigurare... Alte timpuri. Critica de azi şi-a întors fața de la aceste discuții principiale. Spiritul ei se îndreaptă tot mai mult asupra artei în sine ; din doctrinară, ea devine o aplicare metodică a unor legi mecanice. O operă de artă e o construcție logică ; critica, ca şi întregul spirit modern, se îndrumează astăzi spre migăleala ştiințifică a ceasornicarului încovoiat pe rotițele lui subțiri.

Teoria mediului ! Vremea a rînduit-o printre acele teorii în care adevărul se întretaie cu neadevărul. Valoarea, ei stă mai mult în măsura şi în frînarea meşteşugită a celui ce o mînuieşte decît în sine. Din formidabila catapultă de război a lui Taine n-a mai rămas decît adaptarea ei magistrală la *Istoria literaturii engleze;* din catapulta facsimilată a d-lui C. Dobrogeanu-Gherea n-a mai rămas nimic. Aplicarea ei la condiţiile speciale ale literaturii române n-au găsit îh d. Gherea un meşteşugar de preciziune. Tot ce a voit să clădească pe temelii autohtone şi pe observaţie proprie e lipsit de aderenţă. De altfel, teoria mediului nu-şi dă deplina ei măsură decît în •largi îmbrăţişări de epoee literare, de veacuri de mişcare culturală şi artistică. Privite în perspectivă istorică, epocele prind o adevărată personalitate ; între fizionomia lor morală şi fizionomia lor materială şi economică se pot stabili oarecari legături. în acest chip a folosit-o şi Hippolyte Taine în *Istoria literaturii engleze:* pe fondul unei cercetări de psihologie a rasei şi a variaţiunilor formelor de viaţă socială în decursul veacurilor, el a desprins şi variaţiile factorului spiritual al poporului englez, cristalizat în momente artistice.

Aplicată la o epocă restrînsă şi prea apropiată, teoria mediului coteşte la generalizări pripite şi neîntemeiate: e cazul d-lui C. Dobrogeanu-Gherea. Aplicată la anumite individualităţi separate, ea rătăceşte în labirintul consideraţiilor fără folos, al amănuntelor uneori oţioase, iar alteori odioase. E cazul aşa-zisei „critice ştiinţifice" : vast cîmp de peticeală universală, de scormonire, care, sub pretextul documentarei ştiinţifice, îndestulează o mică nevoie de curiozitate nesănătoasă sau ţine locul unei paupertăţi intelectuale.

în orice chip ar fi aplicată, teoria mediului trece, de altfel, dincolo de obiectul estetic. Taine ajunsese la rigida ei formulare, sub imperiul spiritului său constructiv. *Filozofia artei în Italia şi în Flandra* sau *Istoria literaturii engleze* sunt nişte vaste şi ingenioase sinteze. Nu le poţi cere adevărul amănuntelor.

Pe urma criticului francez, a venit apoi şi d. Gherea, stăruind mai mult asupra factorului economic. Nicăieri nevoia unei minţi sintetice ; pretutindeni o preocupare | socială împinsă pînă la interpretarea materialistă a tuturor fenomenelor de ordin moral...

*

Creaţiunea artistică e reflexul unui mediu, dar şi mediul poate fi într-o măsură oarecare reflexul unei creaţiuni artistice. Admiţînd influenţa unei opere de artă asupra noastră, îi admitem şi putinţa de a ne preface sufleteşte. Un mare artist este deci un mare modelator de oameni. D. Gherea nu s-a gîndit şi la această neaşteptată latură a problemei „influenţei creaţiunei artistice", pe care o pusese în tetralogul criticei sale. S-au gîndit însă alţii. Alături de teoria mediului, a crescut deci o teorie răsturnată : nu mediul creează pe artist, ci artistul creează sau modelează mediul. Un oarecare adevăr, negreşit. O învăţătură, cu siguranţă : să fim cumpătaţi în generalizări. Măsura înainte de toate. Altminteri, din lucruri picură nu numai lacrimi, ci şi ironie.

în explicarea genetică a artei, d. Gherea greşise prin silnica ei interpretare din punctul de vedere al unui determinism economic. în cea de a doua problemă, d. Gherea arată acelaşi zel de apostol social, cerînd de la artist anumite idealuri, care din întîmplare erau şi idealurile criticului nostru.

Ştiu că d. Gherea s-a apărat de învinuirea unui sectarism autoritar. Necunoaşterea de sine i-a dat, în adevăr, libertatea să scrie : „Prevăzînd încă de mult o astfel de obiecţiune, am explicat în articolul *Tendenţionismul şi tezismul în artă* că ceea ce în adevăr cer artistului e *sinceritatea;,* e ca în opera lui să-şi exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine de sărbătoare. «Zi, poete, spuneam eu, aceea ce-ţi arde sufletul, ce face inima ţa să bată cu durere ori cu bucurie etc.»-."

Una e vorba, alta e fapta. încă o dată, formulările de caracter general n-au nici o însemnătate. Tot d. Gherea adaugă însă ceva mai jos : „Asemenea e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să dorească ca aceleaşi convingeri şi simţiminte să le aibă şi poeţii, cu atît mai mult, cu cît poeţii sugerează simţimintele ce le au cititorilor lor".

E „natural", poate, pentru un critic social. Foarte puțin natural pentru un critic literar. De fapt, înseamnă robia artistului față de idealurile criticului; şi mai înseamnă şi totala deviare a judecății critice în materie literară : e cazul d-lui C. Dobrogeanu-Gherea. <

Rămîne s-o vedem în cadrele literaturii române.

V

D. C. Dobrogeanu-Gherea găsise teoria mediului înarmată ca o Minervă în cele două mari lucrări ale lui Taine : *Istoria literaturii engleze* şi *Filozofia artei;* doctrina materialismului economic e una din aplicațiile cunoscute ale socialismului modern la istorie sau chiar la critica literară. D. Gherea nu este deci original. Nici nu i-am fi cerut să fie.

Originalitatea d-sale nu putea începe decît în cadrele literaturii române, după cum originalitatea d-lui T. Maiorescu pornise de la aplicarea la împrejurările noastre culturale a două principii de adevăr general. Rămîne deci să ne scoborîm la exemplificările acestor teorii împrumutate.

*

Am arătat că, de fapt, critica d-lui Gherea se limitează la două probleme : cauza operei de artă şi efectul ei — fără a mai stărui şi asupra operei de artă în sine. Cauza e în artist şi, peste artist, în mediul social : o cauză deci socială. Efectul e, fireşte, asupra societății : un efect social. Critica d-lui C. Dobrogeanu e, prin urmare, mai mult socială şi prea puțin artistică.

Dacă ne-am opri asupra cauzei sociale a literaturii, ne-am opri asupra teoriei mediului. Am făcut-o. Ne vom opri deci numai la aplicarea ei în marginele literaturii noastre...

întreaga activitate a d-lui Gherea e străbătută în această privință de o idee — de o mare idee : literatura română modernă de după 1848 — ca, de altfel, întreaga literatură universală modernă — e o literatură „decepționistă".

Un critic „eficient" ca d. Gherea trebuia să se întrebe : pentru ce ?

„Pricina decepționismului nostru, scrie el, a decepționismului poeților noştri îşi are obîrşia în anomaliile societății burgheze".

Sau : „La 1848, vechea stare a întocmirilor sociale cădea, şi în locul ei trebuie să se aşeze o întocmire nouă, societatea burgheză... întocmirea socială burgheză, care a înşelat atît de tare nădejdiile Apusului, a înşelat şi pe ale noastre, şi decepțiunea noastră trebuia să dea loc şi la noi curentului decepționist în literatură."

Aceasta e axa cugetării critice a d-lui Gherea.

Şubredă axă.

A vedea în criza de pesimism de la jumătatea veacului trecut, a vedea în ceea ce s-a numit „boala veacului" o criză de „decepționism" înseamnă a vedea scurt şi mărunt, înseamnă a scoborî pesimismul la decepționism : două nuanțe, dacă nu şi două noțiuni, cu totul deosebite. Problema e, de altfel, prea largă pentru^a fi atinsă acum în universalitatea ei. Ne mărginim la literatura română...

D. Gherea vede în literatura noastră de după 1848 un curent „decepționist". ieşit din „sfărîmarea iluziilor, corupția socială neauzită, mijlocul social păcătos". Şi fruntaşul tipic al acestei noi stări sufleteşti de nemulțumire față de „anomaliile societății burgheze" ar fi Eminescu...

Suntem astăzi la o oarecare depărtare de literatura jumătății a doua a veacului trecut. O putem judeca deci cu mai multă nepărtinire şi cu o îmbrățişare mai largă. Suntem în drept să spunem că nu se poate vorbi de o literatură „decepționistă" română...

Am avut, negreşit, o literatură de reacțiune împotriva unor fenomene sociale ieşite din prefacerile grăbite ale statului român : cîteva din comedioarele fără relief ale lui Alecsandri, satira viguroasă a lui Caragiale, critica d-lui T. Maiorescu şi, în genere, direcția culturală a „Junimei".

Literatura aceasta nu este însă o literatură obosită şi decepționistă. Dimpotrivă, e o literatură sanguină, conservatoare, uneori chiar reacționară (activitatea ziaristică a lui Eminescu). în nici un caz socialistă. Dacă ar fi putut, ne-ar fi dus îndărăt : poate chiar la boierii cu işlic. Libertățile i se păreau prea mari; egalitatea şi fraternitatea Revoluției franceze, nişte primejdioase iluzii ; „idea-

lurile" sociale ale d-lui Gherea, desigur, o rătăcire a minței. Prin urmare, nu atitudinea omului ce zice : cît de mult așteptam și cît de puțin a ieșit! Ci atitudinea omului prididit: prea mult și, mai ales, prea de timpuriu !

Singurul curent literar și cultural mai puternic de la formarea statului român e curentul *Convorbirilor literare,* un curent conservator, ce s-a pus tocmai de-a curmezișul înnoirilor pripite. Departe de a fi „decepționat" de roadele sterpe ale Revoluției generoase, el a tăgăduit Revoluția în sine (mai ales Eminescu) și a căutat să-i îngrădească efectele democratice...

Atunci, unde e literatura de care ne vorbește d. Gherea : literatura scriitorilor decepționați în fața rezultatelor anului 1848 ? Literatura celor dezgustați de „anomaliile societății burgheze", care ar fi trebuit să fie înlocuite cu binefacerile societății viitoare „sindicaliste"... Această literatură „decepționistă" nu există decît în teoriile criticului. Sub tirania unor anumite idei sociale, d. Gherea și-a închipuit că a existat, în adevăr, o literatură „decepționistă", în care se tălmăcea toată revolta scriitorilor în fața unei societăți burgheze rău întocmită. D. Gherea și-a luat propria lui revoltă drept o realitate.

D. Gherea și-a mai ales ca reprezentant tipic alacestei literaturi închipuite pe Eminescu.

Rea alegere.

Studiul d-lui Gherea asupra marelui nostru poet dovedește o totală neînțelegere critică : o pildă de sugestie. A vedea în largul, adîncul și înnăscutul pesimism a lui Eminescu un „decepționism" social înseamnă a nu ține seamă de partea cea mai profundă a operei scriitorului nostru ; înseamnă a-l scoborî din înălțimea lui la rolul cu mult prea jos al unui mic nemulțumit de orînduirea societăței noastre...

Cazul d-lui Gherea e tipic pentru toți doctrinarii ce pleacă de la o teorie pentru a o exemplifica apoi *in anima vili...* întregul studiu asupra lui Eminescu nu e decît o țesătură de falșe argumentări pornite de la o premisă apriorică.

În Eminescu, d. Gherea voia să vadă un mare decepționat social.

Proton pseudos.

Ca să fi fost decepționat, trebuia să fi avut mai întîi speranțe. De aici invenția unui Eminescu „idealist" — lăsînd, de altfel, la o parte improprietatea cuvîntului... *Deuteron pseudos.*

„Eminescu, scrie d. Gherea, după intima lui natură fiind idealist, pesimismul lui se datorește înrîurirei mijlocului social".

Sau : .

„Așadar, lupta între idealismul naturei poetului și între pesimismul provocat de mediul social, pe de o parte, iar pe de alta între năzuințele idealiste ale poetului și între înrîuririle conservatoare ale mediului în care trăia — iată cauzele neconsecvenței caracteristice întregei opere poetice a lui Eminescu".

Nici o vorbă nu e adevărată din această fantastică teorie a unui Eminescu în contradicție cu sine însuși, pentru a face plăcere teoriilor d-lui Gherea. Omul acesta scria încă din 1871, adică de pe cînd se afla ca student la Viena și nu cunoștea încă „mediul social" :

A fi ? Nebunie și triste și goală ;
Urechea te minte și ochiul te-nșală ;
Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic.
Decît un vis sarbăd, mai bine nimic.

Cine spune : „A fi ? Nebunie și tristă și goală" nu e un „decepționat", ci un pesimist integral și, cînd o spune la vîrsta atît de fragedă, nu mai e un idealist", deviat prin „înrîurirea mijlocului social", ci de-a dreptul un pesimist primar și congenital.

Aceasta ca poet.

Ca ziarist ori cugetător politic, nu e om care să fi urît mai mult „idealurile" d-lui Gherea decît Eminescu. Fantasmagoria societăței viitoare a scos, în adevăr, din Eminescu accente de un reacționarism sălbatic. După dînsul, ar fi trebuit să ne întoarcem la administrația Regulamentului organic : „De aceea, scrie el, credem a ne

împlini o datorie constatînd că administraţia Regulamentului organic a fost părintească alături cu administraţia inaugurată prin curentul de idei de la 1848".

Mai mult decît atît : „Cînd vom ajunge, mai scrie Eminescu, la realizarea corectă a formulelor metafizice din J. J. Rousseau, atunci ne vom trezi că nu mai există popor românesc şi acele formule nu vor fi, credem, suficiente pentru a hrăni iluzia greco-bulgarilor din Bucureşti că trăiesc într-un mic Paris".

„Decepţia" lui Eminescu nu vine deci din neaplicarea idealului integral al revoluţiei. Dimpotrivă : aplicarea lui ar fi fost nenorocirea cea mai mare a poporului românesc.

Din această cercetare vedem deci că în cea dintîi problemă a criticei sale, cu privire la „cauza socială" a operei de artă, d. Gherea e puţin original în partea doctrinară a teoriei mediului şi foarte nefericit în aplicarea ei la cadrele literaturii române.

vi

Ne mai rămîne acum a doua problemă la care se limitează critica literară a d-lui Gherea : finalitatea artei. Căci d. Gherea îi recunoaşte o finalitate socială. Emoţia estetică nu-i ajunge. Mai mult : nici nu-l interesează. Considerînd opera de artă ca „un produs al mediului", e firesc ca la rîndul ei să aibă o acţiune socială asupra acestui mediu. In lipsa altor merite, critica d-lui Gherea are o logică interioară.

Cu recunoaşterea unei finalităţi sociale a operei de artă, se ridică şi problemele tendenţionismului şi ale moralei în artă. Două probleme asupra cărora nu mă voi opri. Am scris prea mult odinioară asupra lor. Şi se mai poate încă scrie fără siguranţa cuvîntului din urmă. De altfel, au devenit inactuale. Critica de azi se îndreaptă spre alte cercetări.

Am arătat în altă parte a acestui studiu că d. Gherea se fereşte de a recunoaşte amestecul criticului în arta

poetului, subordonarea idealurilor artistului. în mai multe rînduri povăţuieşte pe artist „să scrie ce are pe suflet", în teorie...

Rămîne să verificăm însă teoria prin practică...

Vom lua studiul asupra lui Eminescu : piatra de încercare a criticei d-lui Gherea, în care găsim aplicarea teoriilor d-sale. Relieful lor e deci mai puternic ; toate minţile limpezi încep să se înţeleagă cel puţin asupra lui Eminescu...

Una din învinuirile mai însemnate aduse marelui poet **e** idealizarea trecutului, este absorbirea lui în formele trecutului în loc de a scruta căile viitorului : *recte,* a viitoarei societăţi comuniste.

„Această tendinţă, scrie d. Gherea despre poetizarea trecutului, micşorează valoarea creaţiilor lui Eminescu, si suntem cu desăvîrşire încredinţaţi că tot ea n-a dat voie să se desfăşure în întregime talentul celui ce a scris *Călin, Satirele* şi *Luceafărul."*

Intîia afirmaţie.

A doua afirmaţie priveşte închipuita luptă lăuntrică **a** lui Eminescu pentru a ajunge la această poetizare a trecutului. „Lupta" e analizată în creaţiunea „demonului" marelui poet din *înger şi demon:* „cele două principii duşmane ce se luptă în inima poetului, principiul viitorului şi principiul trecutului : fondul prim de idealism şi optimism al poetului cu pesimismul german conservator, cîştigat mai tîrziu sub înrîurirea mediului social".

în privinţa antinomiei sufleteşti a lui Eminescu, am arătat mai sus că e născocită pe de-a-ntregul de critic pentru nevoile teoriilor şi polemicilor sale. Eminescu a fost *unul,* de o unitate sufletească împinsă la exagerare.

Rămîne deci numai întîia afirmaţie : idealizarea trecutului „nu i-a dat voie să-şi desfăşure în întregime talentul". Cu alte cuvinte : dacă Eminescu ar fi cîntat viitorul, ar fi avut mai mult talent. Afirmaţie lipsită de seriozitate. Şi totuşi nu e o lunecare de condei, ci ideea centrală a întregei critice a d-lui Gherea. Prin urmare, criticul nu mai rămîne la „cîntă, poete, ce *ai* în su-

îlet" — ci trece la „cîntă, poete, ce *am eu* în suflet". Una era teoria neutrală. Alta, practica intervenționistă.

De ce a cîntat Eminescu trecutul ? Pentru că l-a simțit. Pentru ce n-a cîntat viitorul ? Pentru că nu l-a simțit. Pentru ce mai toți poeții cîntă trecutul ? Pentru că mai toți poeții simt trecutul...

Sunt trei feluri de oameni : cei ce trăiesc în prezent ; cei ce trăiesc în viitor... și cei ce trăiesc în trecut.

Oamenii prezentului sunt oamenii politici și oamenii de acțiune. Se frămîntă, se zbuciumă să prindă clipa ce zboară pentru a-i scoate din pîntece mierea gustoasă. Ei înțeleg rostul vremilor, folosindu-se de tot ce aduc. Nu vor să le scape o plăcere neîncercată. Pînditori dibaci, așteaptă la colțul pădurii pe trecătorul bogat pentru a-i goli buzunarele. Timpul trece fără a se mai întoarce. Omul nostru îl vede ducîndu-se, fără părere de rău. Ațintit numai asupra clipei ce vine, nu păstrează nici o amintire clipei ce s-a dus. Recunoștința nu-l ține în loc.

Alții, mai zbuciumați, se gîndesc numai la viitor. Se grăbesc să scape de prezent, alungîndu-l, biciuindu-l fără a se întreba de rostul lui. Mintea lor rătăcește în lumea Himerei cu trei capete. Ei sunt vizionarii și nemulțumiții tuturor epocelor. Trăiesc din schimbare și din devenire. Sunt profeții societății viitoare, înfometații unui ideal nerealizabil. Își jertfesc totuși viața pentru o omenire mai bună.

...Iată-i și pe oamenii trecutului.

Zboară vremea zgomotoasă ; ei o lasă să zboare fără a o opri din fugă. N-o cercetează ; nu se bucură de darurile ei...

De unde vine timpul și unde se duce ? Clipele aleargă bătînd grăbite din aripă, neînțelese. Cei ce trăiesc în trecut nici nu-și dau silința să priceapă priveliștea lumei cu icoanele ei repezi.

După ce s-au dus însă, ei se adîncesc în sine. Tot ce n-au trăit cînd trebuia li se ridică în suflet, limpede și viu, cu o puternică realitate. Trecutul trăiește acum o viață nouă. Lucruri ce păreau pierdute pentru totdeauna, nebăgate în seamă, adîncite în neagra veșnicie ca „steluța" lui Alecsandri, lăsase totuși în suflet o urmă. Trecută cu vederea la început, ea se întărește apoi biruitoare.

în anumite ceasuri de taină, amintirile se ridică deodată ca aburii deasupra lacului, .îmbinîndu-se în forme plutitoare.

Pentru a căpăta adevărata viață sufletească, tot ce e trebuie să fi încetat de a fi. Din sfărămiturile unor amănunte moarte se încheagă deci o viață nouă, fără trup, dar cu suflet, care trăiește atît cît e suflare și amintire în noi. Oamenii trecutului poartă astfel în sufletul lor o prețioasă comoară de lucruri netrăite la timp, dar care, în amintire, își dezvăluiesc bogăția ochilor doritori să le vadă.

Ceea ce alții trăiesc numai o singură dată, ei trăiesc de nenumărate ori, îndreptîndu-se pe furiș ca avarul la tainița în care își ține aurul cel mai prețios ; aurul pe care nu-l poate fura nimeni, aurul lucrurilor ce au fost, fără a fi, și care, cînd nu mai sunt, trăiesc totuși o viață nepieritoare.

Era deci firesc ca Eminescu să se îndrepte spre trecut. Ca *poet.* Ca teoretician politic, *nu.* Aceasta o vom vedea însă într-alt studiu...

Critica d-lui Gherea e, prin urmare, o „ingerință" de neîngăduit. Criticul vrea să-și impună temperamentul său de vizionar combativ înaltei contemplativității a poetului.

Voi mai da o pildă de această ingerință. Voi cita chiar o pagină, care va rămîne, desigur, clasică, pentru specia criticei d-lui Gherea :

„O femeie, scrie criticul, ai cărei creieri sunt munciți de gînduri multe și vii, al cărei cap e frămîntat de problemele întinse și grele ale vieței omenești, a cărei inimă bate cu durere pentru durerile lumei, care știe să se aprindă pentru idealurile înalte ale vieței omenești, care știe și să iubească lucrurile vrednice de iubire, și să le urască pe cele cărora li se cuvine disprețul; o femeie tovarășă, pe viață și pe moarte, a bărbatului ; o femeie care să ție sus, împreună cu dînsul, steagul pe care-s scrise

cele mai înalte cerinţi ale viitorului omenirei, care va şti să înalţe acest steag şi să-l poarte singură la nevoie, care **var** şti să sugereze în copii cele mai înalte virtuţi cetăţeneşti; o femeie care să ştie a munci şi a se lupta, a da piept cu nenorocirile vieţei ; o femeie care ştie să trăiască, dar ştie şi să moară, femeia-erou, într-un cuvînt, o astfel de femeie nici prin gînd nu i-a trecut lui Eminescu !

Pe această femeie eroică, ideală, o vor cînta poeţii viitorului."

Iată idealul de femeie al d-lui Gherea...

Frumos ideal.

A cere însă ca idealul femeiei viitorului, a femeiei erou, a femeiei care cere să ţie sus „steagul pe care-s scrise cele mai înalte cerinţe ale viitorului omenirei" — a cere un astfel de ideal poeţilor e una din cele mai mari naivităţi. A judeca erotica lui Eminescu din punctul de vedere al acestui ideal antipoetic, scoborînd-o, e semnul unei totale incomprehensiuni critice. A fost, de altfel, biciuită din vreme. E şi dovada cea mai sigură a ingerinţei criticului asupra artistului. Atît voiam să arăt.

Şi în a doua problemă a criticei d-lui Gherea, criticul lunecă deci alături de obiectul funcţiunei sale, deformîndu-1.

Astfel se prezintă opera d-lui C. Dobrogeanu-Gherea, după mai bine de un pătrar de veac.

Ocupă, negreşit, un loc în evoluţia culturei româneşti. E cea dintîi încercare de critică literară română. Din ea trăieşte afirmaţia energică a nevoiei unei critice literare independente, puternice, îmbrăţişînd multe şi felurite probleme, o critică ieşită din scuticele culturale şi mergînd cu paşi proprii şi siguri. Mai trăieşte şi o suflare generoasă şi umanitară răspîndită în toate paginile acestui vizionar social. Şi, în sfîrşit, un nobil cult al ideilor, cu înlăturarea personalităţilor spre care rasa noastră e, de altfel, atît de pornită.

Luată însă în sine, opera critică a d-lui Gherea a ieşit din sfera actualităţii. Timpul m-a cruţat-o. Eliminînd aproape cu desăvîrşire adevăratikl ei obiect, emoţia estetică, critica d-lui Gherea s-a linitat la două probleme periferice : cauza şi efectul social al operei de artă. în ceea ce priveşte întîia problemă, d. Gherea a împrumutat pe de-a-ntregul teoria mediului a lui Taine, aplicînd-o la împrejurările literaturei noastre a falşificat-o apoi şi mai mult prin nedibăcia d-sale Şi prin prea marea apropiere a epocei la care o aplica Ir ceea ce priveşte efectul social al operei de artă, d Gherea a alunecat la un tendenţionism arbitrar şi primejdios şi la o ingerinţă incomprehensivă.

Ideile se mai pot încă discula. Sub raportul artistic, opera d-lui Gherea e însă cu s.guranţă anacronică. Un rar monument de vulgaritate. D. Gherea scrie cu linişte : „un tip *mai* superior" (I, 302) sau *: „n-aş mîntui pînă mîne,* dacă aş dori să trag toate conctluziunile infinit de absurde etc."...

Opera d-lui Gherea a intrat în istorie. Va mai găsi oameni cu simţul evoluţiei culturale care s-o respecte. Nu va mai găsi însă cititori.

COMICUL DUREROS

întotdeauna la marea scenă din actul al doilea al lui *Boubouroche* publicul rîde.

în fața noastră avem un om bun, de o mare cinste sufletească, blînd şi cu desăvîrşire nepregătit pentru viață, în piesă se cheamă Boubouroche ; în viață, e vecinul din stînga. Pentru a-i da un nume, i-am putea zice St. O. Iosif, sau orice altă fire potolită şi neadaptată din cîte am cunoscut. Şi acest Boubouroche atît de cinstit e victima unei femei viclene şi necinstite. Sub greutatea istețimei ei, bărbatul e strivit. E strivit însă mai ales pentru că are un sentiment real : iubeşte. Şi cei ce nu cred în nimic şi nu iubesc nimic sunt superiori celor ce au un „tiran" interior ce-i încătuşează...

Dinaintea nemărginitei neputinți a lui Boubouroche publicul rîde. Lacrimile lui trezesc veselia... Un bărbat înşelat şi un bărbat ce plînge deşteaptă în genere mai multă ironie decît compătimire... Courteline stăruieşte, de altfel, asupra notei ironice : nu cruță nimic pentru a-şi scoborî eroul, înjosindu-i suferința. E un om bun ? Poate. E mai sigur un imbecil. Nevoia de *a crede* şi curățenia sufletească, pe care n-o atinge nici bănuiala, se scoboară la prostie. Enormitățile Adelei ne fac impresia unor cămile ce ar trece prin gaura unui ac...

Publicul rîde — şi are dreptate să rîdă. Rîsul lui e însă dureros, deoarece şi comicul lui Courteline e dureros.

Există un comic dureros. A existat poate întotdeauna. E însă cu siguranță una din notele cele mai tăioase şi mai caracteristice ale comediei moderne...

Să ne gîndim numai la comedia franceză din întîia jumătate a veacului trecut; să ne gîndim la piesele lui Labiche, Halevy sau Meilhac... Ce rîs vesel şi nepretențios ! Ce ironie uşoară şi superficială ! Ce comic ieşit din situații încurcate şi din zgîriarea nevinovată a micilor slăbiciuni omeneşti, a micilor defecte ! în această comedie nu vom găsi lacrimile lui Boubouroche ; nu vom găsi rîsul țîşnind din durerea sinceră a unui om ce n-ar fi meritat decît compătimire. Era altfel de comedie : comedia rîsului uşor... Pornea, negreşit, tot din observație, dar dintr-o observație neadîncită, o observație ce se primbla peste lucruri, prinzînd numai încrețiturile uşor de ridiculizat. O comedie veselă ; un rîs sănătos şi mecanic; o oră de uşoară ironie, după care ieşim cu iluzia că avem dreptul să rîdem de vecin, să-i strîngem mîna prietenos, crezîndu-ne însă în fundul sufletului mai isteți decît el...

Atît.

Această comedie a evoluat şi ea prin cei mai caracteristici scriitori ai teatrului modern. în locul ironiei uşoare, avem ironia muşcătoare ; în locul observației superficiale, avem o observație incisivă, care taie adînc în sufletul omenesc ; în locul rîsului mecanic, avem un rîs sîngeros. Rîdem poate ca să nu plîngem. Rîdem de Boubouroche. Un fior ne trece însă prin spate : dacă am cădea şi noi în ghearele năpastei ! Ne îngheață numai gîndul...

în pînza comediei moderne se țese şi un fior de tragedie... Stăm pe marginea unei prăpăstii, gata să ne prăvălim... Amețeala ne coprinde. Ne vede însă vecinul. Ne îmbătăm şi mergem înainte cu ochii închişi. Ajungînd dincolo, răsuflăm adînc... A fost o spaimă... Dramaturgul

a glumit cu noi : ne-a speriat numai... Rîdem. Nu ştim însă dacă ne-am mai întoarce îndărăt...

Aceasta este impresia pe care ne-o deşteaptă *Boubouroche.*

Aceeaşi impresie o avem şi dinaintea *Parizianei* lui Henri Becque : poate cea dintîi capodoperă a comediei incisive şi tragice. Tot atît de corosiv e şi *Poil de carotte* al lui Jules Renard. Iată cei trei maeştri ai comediei dureroase : Becque, Courteline şi Jules Renard...

Desigur e un pas mai departe.

Intr-o singură scenă din Poil *de carotte* e mai mult adevăr sufletesc decît în tot teatrul lui Labiche. Mai multă observaţie, mai mult talent, dar şi mai multă tristeţe...

E cotitura veacului spre o analiză mai nemiloasă a mecanismului sufletesc, spre o pulverizare ştiinţifică a sentimentelor noastre pentru a fi privite cu un ochi rece şi scrutător... Nu ne mulţumim cu nevinovatele ficţiuni ale lui Labiche din *Chapeau de paille d'Italie* sau din *Embrassons nous, Folleville...;* nu ne mulţumim cu humorul epidermei... Veacul nostru cere humorul scalpelului... Şi în locul unui rîs nepăsător şi senin, cere un rîs dureros cu lacrimi înăbuşite, ce cad peste toată zădărnicia acestei vieţi şi peste ironia amestecului de minciuni şi de patimi cu care ne-am trezit fără s-o fi cerut.

TEATRUL NAT.fONAL

„TRANDAFIRII ROŞII", POEM SIMBOLIC ÎN 3 ACTE, DE ZAHARIA BÂRSAN

Un poem simbolic în trei acte în versuri... Adică foarte multă literatură şi mai puţin teatru... într-o sală de teatru şi în graba unei singure reprezentaţii nu poţi însă judeca decît teatrul : viaţa scenică a piesei, înlănţuirea logică a acţiunei, puterea de observaţie şi de creaţie a dramaturgului. Literatura, nu. Teatrul e ceva văzut; literatura e ascunsă. Ea cere multe şi lungi răgazuri. Răgazul artistului încovoiat asupra (lucrului său mîngîiat de degetele lui răbdătoare, creatoare şi îndrăgostite ; răgazul cetitorului cucerit de emoţia artistului şi urmărind-o în toate cotiturile ei... Poezia presupune, negreşit, o inspiraţie ce cucereşte dintr-o dată, dar şi o artă migăloasă ce trebuie Să te cucerească pe încetul, din fiecare idee poe tică, din fiecare vers, din fiecare

Iată pentru ce critica stă în pragul *Trandafirilor roşii* ai d-lui Zaharia Bârsan... Am ascultat sute şi sute de versuri ; cîteva ceasuri de poezie, în care se închid desigur multe nopţi de trudă artistică. Ar fi prea uşuratec să le cîntărim numai după un zumzet de vorbe sonore. Ceea ce s-a făcut cu muncă merită să *îie* judecat cu muncă. Şi, deocamdată, nu mi-e cu putinţă..

Poemul mi-a părut, de altfel, armonios. Simbolul e, în adevăr, frumos : înroşind cu sjngele lui petalele unui trandafir alb, un poet scapă viaţa fetei de împărat pe

care o iubea. Fără acei trandafiri roşii aduşi timp de 77 de zile, domniţa ar fi murit. Cu jertfa sîngelui, poetul o mîntuie : fata se mărită însă cu un altul...

Un simbol minunat şi adînc omenesc. Nu ştiu dacă d. Zaharia Bârsan l-a scos pe de-a-ntregul din imaginaţia lui, ori e unul din acele simboluri sub care s-a cristalizat de atîtea ori şi atît de poetic nefericita soartă a artiştilor şi a cîntăreţilor...

Versuri, de asemeni, frumoase. Sau mi s-au părut frumoase. Nu pun însă nici un temei pe ureche : urechea înşală. Poezia trebuie citită în liniştea camerei goale şi într-o deplină smulgere din tulburările lumei dimprejur. Un vers cu adevărat poetic are frumuseţi ce se sting cînd se izbesc de aerul unei mari săli; intimitatea lui se scutură. Există, negreşit, şi versuri pentru scenă : sonore, zgomotoase, teatrale ! Făgăduiesc mult. Citite, îşi pierd însă toată strălucirea lor înşelătoare... într-o adevărată piesă de teatru scrisă în versuri, versul trebuie să fie teatral, deoarece nu i se cere valoare poetică, ci utilitate scenică. într-un poem dramatic, versul trebuie să fie însă poetic. Şi după o lungă experienţă, încep să mă îndoiesc de *poezia* care sună în gura unui actor. Mai toate versurile ce se declamă de obicei sunt lipsite de poezie. Nimeni nu declamă *Luceafărul* lui Eminescu ; cu toţii se îngrămădesc la *Sentinela română* sau la răsunătoarea *La icoană...*

Poemul dramatic al d-lui Zaharia Bârsan ar trebui deci citit cu toată pietatea cuvenită operelor de artă ce rîvnesc la o frumuseţe interioară : adevărata frumuseţe a poeziei. Numai atunci l-am putea preţui.

Din punctul de vedere teatral aş putea, fireşte, avea de pe acum o părere... E însă latura cea mai puţin însemnată a poemului.

Fiind un poem simbolic, e de ajuns să-i cerem un simbol frumos : îl are ; nişte versuri frumoase : pare să le aibă (versurile din „balada" mărei, singurele publicate pînă acum, nu sunt din cele mai reuşite din poem). Acţiune dramatică e mai greu s-o aibă...

Aş fi fost de părere chiar ca poetul sa fi renunţat făţiş la ea. Să ne fi dat un poem cît de scurt, fără gîndul de a ne da şi o dramă cu o acţiune şi cu o aparenţă de viaţă multiplă. Din această străduinţă iese o oarecare stînjenire a impresiei...

Actul întîi e, în această privinţă, caracteristic. Pentru ce se zbuciumă bătrînul împărat cu vracii lui ? Lupta e la hotare ; de nu ştiu cîte zile, el nu mai doarme, urmărind pe hartă înaintarea duşmanului. Sosesc solii unul după altul cu veşti de la război... Ai crede că e la mijloc o mare dramă istorică. Toată partea aceasta e în afară de poem. Abia cînd vine domniţa în căutarea trandafirului roş intrăm în subiect. Grija împăratului pentru război ar trebui deci înlăturată. Să nu aibă decît grija fetei lui în primejdie de moarte. Poetul Zefir se duce în război scăpînd ţara de duşman. Iarăşi o alunecare în afară de subiect. Un poet nu avea, mai întîi, ce căuta pe cîmpul de luptă ; să înroşească nişte trandafiri cu sîngele lui, da ; să se lupte ca un erou, nu. Appi, nu mai e în legătură cu simbolul, singurul lucru pe care îl urmărim...

Sub raportul teatral, poemul e deci plin de adaosuri, din silinţa poetului de a-i da o *acţiune* dramatică şi de a crea o atmosferă de care nu avea nevoie. Complotul din actul al doilea ar trebui iarăşi înlăturat ca o cotitură fără rost.

Lăsînd la o parte năzuinţa de a fi o dramă şi îngrădit în cadrele mărginite al unui poem simbolic, poemul d-lui Zaharia Bârsan ar cîştiga şi mai mult prin coincidenţa realizării cu scopul.

TEATRUL NAȚIONAL :
„ULIUL", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE FRANCIS DE CROISSET

Vineri, sîmbâtă, duminică, Teatrul Național a jucat pe rînd : *Cocuța, Amicul Teddy* și *Uliul* lui Francis de Croisset

Mîntuitorul, înainte de a ajunge pe vîrful Calvarului, a fost nevoit să facă mai multe popasuri. Și astăzi se văd locurile unde s-a oprit pentru a se odihni o clipă... Urmărind reprezentațiile Teatrului Național, am făcut pînă acum trei popasuri pe drumul artei : *Cocuța, Amicul Teddy* și *Uliul...*

Cea dintîi e o secătură ce n-are nici meritul de a fi franțuzească : o necinstire a primei noastre scene care e totodată și cea din urmă...

Amicul Teddy ar vrea să se apropie de comedie. Despuiată însă de prestigiul limbei franceze și de jocul artiștilor parizieni, rămîne o încercare puțin literară, în care convenționalul se întretaie cu banalul: un diplomat clasic cu un american ieșit din galeria tuturor americanilor literaturii franceze și cu schițe de oameni împinse mai mult spre caricatură...

In *Uliul* lui Francis de Croisset încercările Teatrului Național fac un pas mai departe. De altminteri, trebuie să amintesc că toate aceste nefericite piese vin din „moștenirea de la răposata" — pentru a întrebuința titlul unei comedii. Răposata este fosta direcție a teatrului, căreia i-ar mai fi trebuit cîțiva ani înainte de a ajunge să ne dea în adevăr o operă de artă...

Să sperăm că actuala direcție va merge ceva mai grăbit. Nu e nevoie de toate cele douăsprezece popasuri ale Mîntuitorului. Ne-am mulțumi și cu mai puțin.

*

Uliul lui Francis de Croisset vrea să fie, în adevăr, o piesă de teatru și chiar o operă de creație. Nu se mulțumește cu încurcăturile *Cocuței* sau cu caricaturile *Amicului Teddy.* Vrea să ne dea psihologia unor flori de lux a omenirei, crescute printre fosforescențele gunoaielor vieței internaționale. Eroul e italian; eroina e poloneză. Ar putea fi însă greci, români sau de orice altă naționalitate cît mai îndepărtată. De fapt, n-au nici o naționalitate : sunt niște exotici. Soții Dasetta nu reprezintă nici o psihologie individuală sau etnică ; ei reprezintă psihologia unei clase sociale, fără rădăcini de rasă și cu însușiri de uniformitate sub toate latitudinile pămîntului și în toate orașele mari cu viața cosmopolită...

Orice om se naște cu sufletul lui și al neamului ; cu însușiri individuale împletite pe canavaua rasei. Viața îl prinde apoi și-1 toarnă în tiparele ei, diformîndu-i sufletul... Meseria, de pildă, croiește anumite însușiri sufletești, înăbușind pe altele. Cu prilejul comediei *Onoarea biroului* am putut vedea asemănarea dintre funcționarii danezi și funcționarii români ai lui Caragiale sau funcționarii francezi, imortalizați de Courteline în *Ronds de cuir... O* asemănare de ocupații cotidiane făurește o asemănare de suflete. Meseria e un tipar după care ne modelăm...

O viață cosmopolită petrecută în șalele de joc ale tuturor cazinourilor plajelor, în odăile de mîncare ale tuturor caravanseraiurilor orașelor mari, o viață de lux și de luxură, de neant intelectual, de spoială de civilizație fără cultură, de rafinare fără nici un fundament adevărat, de aparențe, o viață în care toate limbile se întretaie și toate obiceiurile se topesc — nu putea să nu creeze o anumită psihologie cosmopolită, peste indivizi și peste rasă...

Această psihologie n-a scăpat scriitorilor moderni. Și cum Parisul e centrul Cosmopolisului, romancierii și dramaturgii francezi au cercetat, cu deosebire, această nouă

înfăţişare a sufletului omenesc ieşită dintr-un nou aspect al vieţii sociale... Bourget ne dădu cea dintîi operă sintetică asupra psihologiei cosmopolite. Abel Hermant ne dădu apoi o serie de romane şi de piese de teatru (aceste nereuşite), în care observaţia este adeseori deviată printr-o fantezie exagerată. Binet-Valmer, în puternicul lui roman *Les Meteques,* ne zugrăvi fresca levantinilor parizieni, în care şi românii îşi au un colţ simpatic prin neuitatul doctor Batschano, ce apare, de altfel, în cele mai multe cărţi ale acestui tînăr romancier. Am amintit numai cîteva încercări de psihologie cosmopolită : sunt însă sute şi mii...

Una din aceste încercări e şi *Uliul* lui Francis de Croisset. O încercare modestă şi puţin originală. Psihologia clasei internaţionale de paseri de pradă este astăzi atît de frămîntată, încît se zbate cu anevoie în ghearele banalului şi ale convenţionalului. Nimic nu trece în comedia scriitorului nostru peste observaţia altora : scene de joc de cărţi cu „trişare", serbări turceşti sau persane, luxură şi, ca adaos, şi un conflict sufletesc. Nevasta eroului, purificată o clipă printr-o dragoste sinceră, îşi urmează apoi destinul în rotocoalele unui uliu eteroman, sărac şi pocăit. Găsim, în sfîrşit, şi un sentiment omenesc : mila.

Uliul e o comedie mediocră a repertoriului obişnuit al teatrelor de pe bulevarde, care n-ar trebui să fie şi repertoriul Teatrului Naţional. Lipsit de prestigiul limbei franceze şi al actorilor parizieni, *Uliul* lui Croisset e o biată pasăre de curte cu penele smulse.

'OCT .,'
.1 : .

TEATRUL REGINA MĂRIA : „FLUTURELE DE NOAPTE", DRAMA IN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE

De la cea dintîi schiţare a caracterului eroinei lui Bataille gîndul ni se duce la Măria Başkirtseff, la tragedia acestei fete, zbuciumată mai întîi de fiorul deşărtăciunei femeieşti, apoi de fiorul artei şi, în sfîrşit, de marele fior al dragostei, peste care se aşternu linţoliul rece al morţei...

Umbra ei tragică şi neîmpăcată trebuie să se fi întors printre noi spre a se vedea trăind sub chipul Thyrei de Marliew, pentru a se recunoaşte mai întîi şi a se îngrozi apoi dinaintea prăpastiei în care a aruncat-o ficţiunea bolnăvicioasă a lui Bataille. Iată ce ar fi aşteptat-o dacă n-ar fi murit : prostituţia femeiei ce vrea să guste într-o supremă beţie tot ce avariţia naturei îi făgăduise.

Biata Mărie ! Nenorocită în viaţă ; nenorocită şi după moarte. Pînă acum umbra ei îşi plîngea tinereţea făgăduitoare şi ambiţioasă, curmată la douăzeci şi patru de ani, înainte de a fi lăsat o operă trainică, sau înainte de a-şi fi realizat viaţa aşa cum o visase ; de acum va plînge **şi** noroiul Thyrei de Marliew a lui Bataille, promiscuitatea bestială a balului Bullier şi glorioasa ei feciorie pierdută fără iubire în braţele unui adolescent.

Manii ei sunt din nou însîngeraţi şi rătăcitori... în viaţă, eroina dusese traiul nomad al marilor oraşe de artă : Petersburg, Roma, Nisa, Paris ; după moarte, va

urmări, îndoliată, căruţa lui Thespis, în care o poartă tragedia Thyrei lui Bataille...

Din văpaia acestei vieţi excepţionale şi patetice a rămas totuşi o urmă : nu o. statuă, nu un tablou, nu amintirea unei mari cîntăreţe, nici a unei mare feline înamorate, ci cele două volume ale *Jurnalului* său, oglindă tragică a unei primăveri fără vară şi fără iarnă...

Cu pieliţa albă, cu părul roşcat, cu umerii obrazului ieşiţi, cu privirea adîncă şi cu nasul scurt, astfel se zugrăveşte singură în paginile fierbinţi ale ziarului său. Era îndrăgostită de fiinţa ei încîntătoare. Iubea singurătatea în faţa unei oglinzi. Astfel o va arăta şi Bataille la sfîrşitul actului întîi : căutînd în apele ironice ale oglinzei urmele piericiunei ei trupeşti...

Avusese o voce minunată : trei octave fără două note. Visase să ajungă o mare cîntăreaţă. Boala îi nimici însă nădejdea. Astfel o vedem şi în piesa lui Bataille... Din acest amănunt al trecutului ei, marele poet al sufletului femeiesc scoase chiar o puternică scenă : tragedia cîntăreţei care, pierzîndu-şi vocea, şi-o ascultă la gramofon, ca pe o fantomă iubită, şi care într-o clipă de deznădejde zdrobeşte placa, singura amintire a unui talent pierdut...

Privind statuele din muzeul Capitoliului din Roma, i se trezi pasiunea pentru artele plastice. In timpul carnavalului, ea schiţă şi o intrigă de dragoste cu nepotul unui cardinal. Nevinovată intrigă sfîrşită printr-o sărutare pe j ochi... Nepotul cardinalului avea să devină la Bataille prinţul Philippe de Thyeste, *cardinalino* şi el, dar cu un j rol atît de mare în viaţa eroinei piesei de teatru.

Ar fi voit să-1 ia de bărbat. Din iubire poate, dar şi, din ambiţie : „je suiş, scrie ea, ambitieuse et vaniteuse par-dessus tout". Mereu repetă : „Si j'etais reine !" Sau :j „Je veux etre C^sar, Auguste, Marc-Aurele, Neron, Garacalla, le diable, le pape !"

Ceva din ambiţia dezlănţuită a Măriei a trecut şi înj eroina lui Bataille ; nu însă şi din incoherenţa ei sufletească, din misticismul, din credulitatea, din pietatea eij amestecată cu tot felul de zădărnicii şi de superstiţii...

Măria Başkirtseff cetea pe Aristot, Platon şi pe Dante, şi ştia pe de rost pe Horaţiu şi Tibul; Thyra lui Bataille citeşte şi ea pe Platon...

După mai multe ocoliri, Măria se consacră cu totul picturei ; Thyra — sculpturei. Mutîndu-se la Paris, se puse pe o muncă înfrigurată. Visurile ei ambiţioase se aţintiră asupra picturii... Lăsîndu-şi costumul de amazoană croit la Laferriere, ea puse bluza de artistă.

La 21 ianuarie 1882 cunoscu, în sfîrşit, pe pictorul Bastien-Lepage... (La Bataille găsim amintirea lui Bastien-Lapage în sculptorul Lepage...) Iubirea îi coprinse pe amîndoi în vîlvătaiele ei : el, măcinat aproape cu desăvîrşire de ftizie ; ea, atinsă încă din 1877 la plămînul drept... De o parte, un mare talent ce-şi dăduse măsura ; de cealaltă, o mare făgăduinţă şi o mare dorinţă de a face ceva. Jurnalul Măriei e un dornic strigăt de viaţă şi o stăruitoare implorare a destinului : „Qu'on me laisse encore dix ans, et, pendant ces dix annees, de la gloţre et de l'amour ! et je mourrai contente â trente anş. S'il, y avait avec qui traiter, je ferais un marche : mourir â trente ans passes, ayant vecu..."

Freamătul desperat al unei vieţi ce-se stinge prea timpuriu se găseşte şi în Thyra lui Bataille ; chiar şi târgul cu fatalitatea neiertătoare.

Zadarnic zbucium ! Moartea o îmbrăţişează : „La voilâ donc la fin de toutes nos miseres ! Tant d'aspirations, tant de desirs, de projets, tant de peur... pour mourir â vingt-quatre ans au seuil de tout."

La 20 octombre 1883 muri Bastien-Lapage. Zece zile după aceea se stinse şi Măria Başkirtseff...

Astfel e povestea elegiacei Marii. Şi pe modelul ei patetic construi Bataille ficţiunea Thyrei de Marliew...

li

Thyra de Marliew, eroina dramei lui Bataille, pleacă de la o realitate cunoscută şi oarecum istorică : Măria Başkirtseff. Pornind de la un fundament psihologic atît de patetic zugrăvit în *Jurnalul* Măriei, dramaturgul con-

urmări, îndoliată, căruţa lui Thespis, în care o poartă tragedia Thyrei lui Bataille...

Din văpaia acestei vieţi excepţionale şi patetice a rămas totuşi o urmă : nu o. statuă, nu un tablou, nu amintirea unei mari cîntăreţe, nici a unei mare feline înamorate, ci cele două volume ale *Jurnalului* său, oglindă tragică a unei primăveri fără vară şi fără iarnă...

Cu pieliţa albă, cu părul roşcat, cu umerii obrazului ieşiţi, cu privirea adîncă şi cu nasul scurt, astfel se zugrăveşte singură în paginile fierbinţi ale ziarului său. Era îndrăgostită de fiinţa ei încîntătoare. Iubea singurătatea în faţa unei oglinzi. Astfel o va arăta şi Bataille la sfîrşitul actului întîi : căutînd în apele ironice ale oglinzei urmele piericiunei ei trupeşti...

Avusese o voce minunată : trei octave fără două note. Visase să ajungă o mare cîntăreaţă. Boala îi nimici însă nădejdea. Astfel o vedem şi în piesa lui Bataille... Din acest amănunt al trecutului ei, marele poet al sufletului femeiesc scoase chiar o puternică scenă : tragedia cîntăreţei care, pierzîndu-şi vocea, şi-o ascultă la gramofon, ca pe o fantomă iubită, şi care într-o clipă de deznădejde zdrobeşte placa, singura amintire a unui talent pierdut...

Privind statuele din muzeul Capitoliului din Roma, i se trezi pasiunea pentru artele plastice. In timpul carnavalului, ea schiţă şi o intrigă de dragoste cu nepotul unui cardinal. Nevinovată intrigă sfîrşită printr-o sărutare pe j ochi... Nepotul cardinalului avea să devină la Bataille prinţul Philippe de Thyeste, *cardinalino* şi el, dar cu un j rol atît de mare în viaţa eroinei piesei de teatru.

Ar fi voit să-1 ia de bărbat. Din iubire poate, dar şi, din ambiţie : „je suiş, scrie ea, ambitieuse et vaniteuse par-dessus tout". Mereu repetă : „Si j'etais reine !" Sau :j „Je veux etre C^sar, Auguste, Marc-Aurele, Neron, Garacalla, le diable, le pape !"

Ceva din ambiţia dezlănţuită a Măriei a trecut şi îni eroina lui Bataille ; nu însă şi din incoherenţa ei sufletească, din misticismul, din credulitatea, din pietatea eij amestecată cu tot felul de zădărnicii şi de superstiţii...

Măria Başkirtseff cetea pe Aristot, Platon şi pe Dante, şi ştia pe de rost pe Horaţiu şi Tibul; Thyra lui Bataille citeşte şi ea pe Platon...

După mai multe ocoliri, Măria se consacră cu totul picturei ; Thyra — sculpturei. Mutîndu-se la Paris, se puse pe o muncă înfrigurată. Visurile ei ambiţioase se aţintiră asupra picturii... Lăsîndu-şi costumul de amazoană croit la Laferriere, ea puse bluza de artistă.

La 21 ianuarie 1882 cunoscu, în sfîrşit, pe pictorul Bastien-Lepage... (La Bataille găsim amintirea lui Bastien-Lapage în sculptorul Lepage...) Iubirea îi coprinse pe amîndoi în vîlvătaiele ei : el, măcinat aproape cu desăvîrşire de ftizie ; ea, atinsă încă din 1877 la plămînul drept... De o parte, un mare talent ce-şi dăduse măsura ; de cealaltă, o mare făgăduinţă şi o mare dorinţă de a face ceva. Jurnalul Măriei e un dornic strigăt de viaţă şi o stăruitoare implorare a destinului : „Qu'on me laisse encore dix ans, et, pendant ces dix annees, de la gloţre et de l'amour ! et je mourrai contente â trente anş. S'il, y avait avec qui traiter, je ferais un marche : mourir â trente ans passes, ayant vecu..."

Freamătul desperat al unei vieţi ce-se stinge prea timpuriu se găseşte şi în Thyra lui Bataille ; chiar şi târgul cu fatalitatea neiertătoare.

Zadarnic zbucium ! Moartea o îmbrăţişează : „La voilâ donc la fin de toutes nos miseres ! Tant d'aspirations, tant de desirs, de projets, tant de peur... pour mourir â vingt-quatre ans au seuil de tout."

La 20 octombre 1883 muri Bastien-Lapage. Zece zile după aceea se stinse şi Măria Başkirtseff...

Astfel e povestea elegiacei Marii. Şi pe modelul ei patetic construi Bataille ficţiunea Thyrei de Marliew...

li

Thyra de Marliew, eroina dramei lui Bataille, pleacă de la o realitate cunoscută şi oarecum istorică : Măria Başkirtseff. Pornind de la un fundament psihologic atît de patetic zugrăvit în *Jurnalul* Măriei, dramaturgul con-

strui apoi ficțiunea lui : o ficțiune personală și, după cum voi arăta, cu totul nepotrivită.

Ziarele ne-au povestit la timp că a existat cu adevărat o eroină care, ca și Thyra, a trăit viața fluturelui de noapte. Simțindu-și sfîrșitul apropiat, ea se aruncă în orgie pentru a gusta cît mai intens puținii ani ce-i mai avea de viețuit. La urmă, se otrăvi în timpul unui banchet dat prietenilor, după pilda romanilor imperiului, ce-și deschideau vinele în mijlocul plăcerilor mîncărei.

Cu putință.

Acea femeie n-a fost însă Măria Bașkirtseff, nici nu putea fi ea. Eroina lui Bataille este deci contaminația a două ființe reale; luate fiecare în parte ; neexistente, luate la un loc. O femeie superioară și o isterică : *mulier jormosa superne desinit atrum in piscem...*

în Măria Bașkirtseff se petrece tragedia unui mare suflet ce-și simțise crescîndu-i aripele nemuririi pe un trup măcinat de boală... Fusese, negreșit, o exaltată. Exaltarea ei se îndreptase însă spre lucruri înalte, spre realizarea unui vis de artă, de nemurire sau măcar de dominație. La început voise să ajungă o cîntăreață mare. Pierzîndu-și vocea, se consacră picturei (la Bataille, sculpturei) cu tot focul unui suflet nerăbdător de glorie și de frumusețe artistică. Ambiția o rodea negreșit. Din mijlocul ei răsări însă și o flacără curată ce se înălța spre creație.

Cînd își simți moartea apropiată, Măria își îndoi munca. Dragostea îi încunună, în sfîrșit, cele din urmă zile : o dragoste duioasă de soare de toamnă. Nu o dragoste desfrînată. Nimic nu e mai patetic decît romanul ei de iubire cu Bastien-Lepage : amestecul cald al suflărei lor obosite și bolnave, desperarea îmbrățișărei lor scurte și tragice, conștiința sfîrșitului apropiat și implacabil și, la urmă, moartea amîndorora, urmată la o depărtare de cîteva zile...

Bataille și-a prefăcut în drum eroina : Thyra nu mai e Măria Bașkirtseff, ci o Damă cu camelii oarecare, împinsă de siguranța unui grabnic sfîrșit în noroiul prostituției pariziene. Măria își reculesese disperarea în pictura și în frumoasa și împărtășita ei iubire cu Bastien-Lepage; Thyra își părăsește logodnicul pentru a se duce la balul Bullier. Aruncîndu-se în brațele primului venit, ea lunecă apoi la viața galantă... Această ființă nouă și neașteptată nu mai are nici o legătură cu ființa dintîi. Nu mai e Măria, ci o isterică. Dramaturgul și-a degradat modelul, materializîndu-1...

Și totuși, în zorii zilei ce urmase nopții pe care o petrecuse la balul Bullier, auzind fluieratu. matinal al sculptorului Lepage ce se punea la lucru, Thyra lui Bataille avu încă regretul vieții închinate muncii și artei : „Ce frumoasă e viața cu munca ei de dimineață !" în suflet i se trezi adevărata Mărie Bașkirtseff, exemplarul unei umanități superioare...

Povestea Thyrei așternută peste povestea Măriei este deci o contrazicere sufletească a celei dintîi. Că o femeie tînără s-a aruncat în galanterie din disperarea unei morți apropiate e cu putință ; că și-a curmat viața într-un chip atît de teatral e iarăși cu putință.

Acest fluture de noapte nu e însă în nici o legătură cu Măria Bașkirtseff. Și cînd vorbesc de Măria nu mă gîndesc numai la eroina *Jurnalului,* la adevărata Mărie cîntă tă de Maurice Barres și de Anatole France, ci la eroina lui Bataille așa cum o schițase îh actul întîi : un suflet dornic de a se realiza într-o mare operă, dornic de viață intensă, dar în ceea ce are mai nobil și mai spiritual viața, și nu într-un desfrîu murdar... Aș fi înțeles-o dacă, rieputîndu-se realiza în artă, s-ar fi realizat în dragoste. Philippe de thyeste o iubea din tot sufletul lui. Thyra îl iubea și eâ.

Tragedia unei morți timpurii s-ar fi putut deci îndulci prin poezia unei dragoste împărtășite... Orgia localurilor de noapte nu putea sfîrși însă visul de artă și de muncă cu care Thyra își începuse viața...

Patetica d-na Maridara 'Voiculescu e încă în plina stăpînire a geniului său : geniul neverosimilității.

EXOTICII...

În *Amicul Teddy,* un american ne impune neplăcutul lui accent o seară întreagă. Voi adăuga numai în treacăt că nu există un fel particular şi caracteristic ăi pronunţării limbei române de către americani. încercările făcute la Teatrul Naţional de a Crea un dialect rornâno'-americăn sunt deci nereuşite în *Amicul Teddy,* «JutJă eurn Tu^ sese şi în *Punctul negru.* Nu izbutesc decît şa.'ne-supere, mai ales cînd rolul trece de cadrele unui rbPepţSOdic:..

. Lăsîndu-i însă la o parte accentul, avenriin' américâK care nu e altfel decîţ -toţi ceilalţi americani : banâ4'cu'sV guranţş, convenţional cu probabilitate. Un am^rjc'âri/ex^ centric, care vine neinvitat prin saloane, cafe îşi propune dintr-o dată să se însoare, cu stăpîna casei, necuhds^ cută cu cîteva clipe înainte, care poartă îh buzunar un carnet de cecuri, care dăruieşte o sută de mii de lei 'cum ac-dărui un altul un ac de cravată, care, intrînd într-un salon, preţuieşte dintr-o dată tablourile de pe pereţi şi obiectele de artă. Un american întâlnit poate în viaţă, dar mai ales întîlnit în vodevilurile franceze şi în românele de observaţie ieftină : viguros, masiv, cu o scuturare de mînă ce-ţi frînge încheieturile, cu o havană în gură, cu o sinceritate de barbar neîmblînzit, brutal şi totuşi generos, om de acţiune şi totuşi cîteodată sentimental.

În *Uliul* de Francis de Croisset apare de asemenea figura episodică a americanului Drakton. Ar fi de prisos să adaug că şi Drakton poartă în buzunar un carnet de cecuri. Altfel n-ar mai fi un adevărat american. Drakton vine şi el să dezlege situaţii încurcate, cumpărînd în cinci minute o vilă de o sută patruzeci de mii de lei, oferind^ posturi strălucite tuturor aventurierilor cazinourilor internaţionale. E un bărbat hotărît în afaceri şi bine^ făcător ca o providenţă. Trăind de multă vreme la Paris, nu mai disloacă braţul prietenilor şi nu preface în valoare comercială tablourile de pe pereţi. A învăţat ceva din politeţa franceză.

Drakton e numai un mosafir providenţial în comedia lui Francis de Croisset; un fel de unchi din America, modernizat. *Uliul* ne zugrăveşte însă mai amănunţit un alt gen de exotici : pe Dasetta şi pe nevastă-Sa. El, mi se pare, italian ; -eâ, poloneză. O pereche de păsări de pradă, aventurieri ai şalelor de joc, ai cazinourilor, fără patrie, fără naţionalitate : adevăraţi cetăţeni ai Cosmopolisului. 0 singură ţintă în viaţă : luxul şi luxura ; nenumărate mijloace însă.

Cel dintîi e „trişarea" la cărţi ; cel din urmă ar fi „micile beneficii" ale nevestei. *Uliul* lui Croisset nu se pogoară însă pînă la această totală abdicare a demnităţei omeneşti.

Dasetta e iarăşi un tip pe care l-am întîlnit în nenumărate comedii sau romane : italian uneori, cele mai adese însă levantin şi chiar român. în *Scandalul* lui Bataille se numea Artanezzo şi trăia, între altele, din şantajarea unei femei măritate, ce avusese nesocotinţa să 1 se dea, luîhdu-1 drept un bogat nobil. Exoticii aceştia vin cu deosebire din sud ; sunt bruni, cu splendizi ochi negri, cu eleganţă fizică, încărcaţi de inele şi de pietre scumpe, fastuoşi şi mincinoşi ca un basm oriental, cuceritori de femei şi eroi ai meselor de joc.

În' *Fluturele de noapte* al lui Bataille găsim un alt gen de. exotici : un prinţ italian voluptuos, impetuos şi sincer îndrăgostit. Philippe de Thyeste e din galeria „prinţilor"^ italieni ce mişună în literatura franceză contemporană.

Thyra de Marliew e rusoaică. Croită pe modelul Măriei Başkirtzeff, nu putea fi decît o senzuală, o detracată, mai întîi a imaginaţiei şi apoi a simţurilor. Dintr-un mare

ideal de artă se prăbuşeşte dintr-o dată într-un ideal de curtezană nesăţioasă : un revers al *Damei cu camelii:*
• Marguerite e o curtezană purificată printr-o drâgfoste sinceră ; Thyra e o femeie superioară căzută-în ghearele prostituţiei sub ameninţarea unei morţi timpurii.

*

Am citat numai cîteva piese jucate acum sau de curând pe scena teatrelor din Bucureşti. O notă comună : pretutindeni un număr caracteristic de exotici. Americani convenţionali, italieni amoroşi sau escroci, levantini îndoielnici sau şantagişti, r-usoaice isterice. O galerie a exotismului şi a cosmopolitismului, ce nu porneşte numai de la< întîmplare. Aş putea cita şi alte piese : cauza invaziunei exoticilor în teatrul modern francez e deci mai adîncă.

Merită să fie cercetată.

II

Invaziunea exoticilor e una din laturile caracteristice ale literaturii franceze moderne — dar mai ales ale teatrului. Şi tot ce e stăruitor şi caracteristic nu poate fi numai o întîmplare. E la mijloc o pricină mai adîncă.

Viaţa modernă, cu uşurinţele ei de legătură rapidă, a -?reat o categorie de indivizi, dezrădăcinaţi, fără patrie, fără naţionalitate, fără casă. O mare parte a vieţii şi-o petrec în trenurile de lux europene sau în transatlantice. Iarna sunt pe Riviera, cu deosebire la Monte-Carlo ; primăvara, la Paris ; o dată cu derby-ul de la Long-champ, roiesc pe plajele Normandiei sau ale Bretaniei. Sunt oamenii tuturor premierelor, ai tuturor vernisagiilor, ai tuturor cazinourilor şi serbărilor persane sau turceşti ; campionii tuturor snobişmelor ; membrii tuturor cluburilor de sport, de cărţi sau de orice altceva. Vorbesc mai multe limbi cu Uşurinţă şi se simt bine sub orice latitudine a pământului, cu condiţia automobilului, a caloriferului şi a apei calde.laorice:etaj... Un du-te vino necurmat: azi la Paris, mîine la Roma sau pe ţărmul oceanului. Se întâlnesc în cabina vagonului de culcat sau în marele hotele ale tuturor capitalelor. Mai ales la masa verde : culoarea speranţii. >

O astfel de viaţă dezrădăcinată a creat şi o psihologie anumită şi caracteristică. Tot ce e individual şi etnic tinde să Se şteargă ; personalitatea se învăluieşte... Viaţa modernă a creat de la sine o atmosferă de convenţionalism : de politeţă măsurată, de formule goale de înţeles, de artificialitate. E viaţa de salon aşa cum o cunoaşte oricine a trecut printr-un salon. Viaţa cosmopolită a mărit şi mai mult această despersonalizare. Nu se mai întâlnesc acum doi oameni de aceeaşi clasă socială şi de aceeaşi rasă, ci doi indivizi porniţi din două puncte îndepărtate ale globului. Pentru a se înţelege încep prin a vorbi o limbă streină, care, oricît ar.fi de stăpînită, e totuşi un mijloc rece şi artificial de comunicaţie. Sufleteşte, nu se aseamănă. Trebuie să lase deci la o parte tot ceea ce le face personalitatea nu numai a lor, ci şi a rasei. Nu se pot întretăia decît într-un mic număr de idei curente şi convenţionale.

Intr-un cuvînt, s-a format o clasă internaţională, cu o anumită psihologie monotonă şi uniformă. Se găseşte în toate oraşele mari. Dar mai ales la Paris, capitala acestui vast Cosmopolis în care se revarsă toate snobismele, toate spleenurile, toate viţiile şi oţiozitâtea tuturor îmbuibaţilor vieţii ce înlocuiesc odihna inteligentă prin golul unei existenţe zgomotoase.

Literatura nu putea să nu urmărească şi această nouă formă socială. Mai ales teatrul, care se ţine mai strîns de realitate şi ne dă o copie mai fidelă a vieţii. A observat-o : de aici marele număr de exotici ce trec cu neantul lor sufletesc de-a lungul pieselor jucate în această mahala a Parisului care sunt Bucureştii...

Acesta e numai unul din motivele invaziei exoticilor în teatrul parizian. Mai e şi un altul : uşurinţa cu care se poate pune un exotic pe scenă.

Am arătat că psihologia exoticului e de la sine întrucîtva limitată la cîteva elemente lipsite de nuanţe. Scriitorii au reuşit să le simplifice şi mai mult, reducînd desenul sufletesc la schiţa a cîtorva linii. Un exotic e numai un sfert de om. Psihologia lui e rudimentară. Nu mai e nevoie de observaţie. Teatrul francez a ajuns în privinţa

aceasta la un schematism şi convenţionalism în adevăr nesuferite. In loc de oameni, ne dă nişte paiaţe, fără cerebralitate şi fără sentimentalitate. Nici o 'observaţie originală, nici un studiu sincer şi ascuţit al caracterului individual. Peste psihologia individului s-a aşternut psihologia fiincţiunei lui sociale de internaţional şi de exotic Nu mai e nevoie deci să ne pogorîm în stratele adinei ale personalităţei. Ne mulţumim numai cu învelişul cosmopolit, redus la cîteva gesturi automatice...

Iată pentru ce dramaturgii se grăbesc să ne aducă pe scenă tot felul de americani, de levantini sau de italieni. Punîndu-i unui individ o havană în gură, un carnet de cecuri în buzunar, făcîndu-l să vorbească într-o limbă imposibilă şi cu o brutală sinceritate — avem un american autentic. Italianul e amoros ; levantinul, cu inele multe in degete, trişează la cărţi şi, la nevoie, şantajează..:

Atît. E simplu. E la îndemînă fiecăruia. Se înţelege acum pentru ce s-a instalat pe marile bulevarde pariziene o fabrică de exotici ai teatrului modern din care cUrg americanii, brazilienii, italienii, spaniolii şi levantinii — şi care n-au nimic din psihologia rasei lor adevărate, ci din psihologia împrumutată a Cosmopolisului...

E de regretat însă că scriitori de talentul lui Bataille, Francis de Croisset şi, mai ales, Abel Hermant au lunecat şi ei la acest sistem de a fabrica exotici, atît de lesnicios şi atît de lipsit de observaţie reală.

r •' sifH. i, '
; ii'tun 'H iui J,' .ii

TEATRUL REGINA MĂRIA :

„CĂMINUL" („LE BERCAIL"), PIESA ÎN TREI ACTE DE HENRY BERNSTEIN

La rostirea numelui de Bernstein literaţii noştri răspund cu o uşoară ridicare din sprîncene...

A dat dramaturgul un şir de piese, dintre care unele cu un succes legendar : *Le Voleur, La griffe, Samson,* altele cu un succes de curiozitate prin problema ridicată : *Israel,* una urmată de un adevărat război civil : *Apres moi,* jucată şi apoi retrasă de pe sceni Comediei Franceze, în împrejurările cunoscute.

Aproape toate s-au bucurat de interpretarea a doi mari artişti, ce păreau încarnarea ideală a eroilor caracteristici ai lui Bernstein: Guitry masivul, voluntarul şi formidabilul Guitry, ce întrupa atît de puternic pe Samson sau pe soţul din *Hoţul* şi, în genere, pe toţi eroii de voinţă, de energie şi de forţă fizică şi morală ; şi fluida Simone, felină, nervoasă, şerpuitoare şi trepidantă, reprezentînd atît de minunat isteria modernă a femeiei de lux şi de luxură, a femeiei fură pentru a se îmbrăca mai bine, de dragul bărbatului a femeiei ce iubeşte cu disperare, peste convenţii şi peste umbra oricărei legi morale, a maniacei viperine din *Secretul* şi a crudului păianjen din *La griffe :* a femeiei lăsate în voia instinctului şi a simţurilor, superbă prin spiritul de jertfă şi îngrozitoare prin cruzimea ei

Şi toate aceste piese au făcut ocolul lumei cu un succes pretutindeni acelaşi : dovadă ea nu era legat numai de marele talent al interpreţilor şi nici chiar de acel „pa-

rizianism" ce se transplantează cu atîta greutate în alte părți ale lumei. El era deci ieşit din valoarea intrinsecă sau de factură a piesei.

La rostirea numelui de Bernstein, citeşti totuşi pe chipul literaților noştri o uşoară depreciare. Un foarte tînăr dramaturg îmi spunea odată cu o sinceră indignare :

— Ce, eu sunt Bernstein ! Eu fac artă...

Fireşte că nu era Bernstein. O, tinerețe ! - - - •

Teatrul lui Bernstein e totuşi un caz care ar merita o scurtă cercetare, înainte de a ajunge la *Căminul.* Un simplu : *Detour...*

*

într-un cuvînt, s-ar putea spune că teatrul lui Bernstein e un *teatru teatral.* E cea mai puternică formulă teatrală, împinsă pînă la consecințele ei din urmă.

,Formula teatrului e : o piesă înseamnă o acțiune. O formulă simplă şi elementară. în cursul acestor cronice dramatice,, am avut prilejul s-o amintesc dramaturgilor noştri de atîtea ori. Se uită. Poeții îşi revarsă lirismurjn piesele,lor de teatru, literații îşi pun literatura, romancierii nu văd în dramă decît un fel de roman cu lungi analize statarii şi cu piroteală psihologică... De fapt, teatrul e d acțiune rapidă. Atît. O acțiune ce se precipitează în cursul a trei ore, cu un început, o eulminare şi un sfîrşit, fără digresiuni, fără „puncte de vedere" şi fără piroteală analitică...

, Sub raportul construcției tehnice, Bernstein e cel mai mare arhitect dramatic al vremurilor moderne. Uri dramaturg care a împins formula dramatică pînă la cele din urmă limite : un teatru de acțiune, şi numai de acțiune, un teatru cursoriu...

Suntem în legitimitate. ;

Pentru a grăbi însă această acțiune, pentru a o face şi mai fulgerătoare, Bernstein se aruncă de obicei asupra iinor conflicte puternice, violente, brutale, surprinse în clipa lor de paroxism.

Aici e exagerarea. De aci succesul în fața unui public doritor de emoții rare şi de situații zguduitoare, dar şi desconsiderarea literaților şi a rafinaților, pe cari îi supără aceste continue lovituri de teatru, puternice, dar lipsite de nuanțe...

Bernstein intră dintr-o dată în acțiune, fără pregătire, înnodînd conflictul şi precipitîndu-1 amețitor în cadrul tip de trei acte. Bine. El se îngrădeşte într-un conflict violent, cu izbucniri de uragan, cu strigăte, cu lovituri de pumn. O acțiune dramatică a lui Bernstein e întotdeauna o criză de nervi. E mai puțin bine.

Din această pricină, teatrul dramaturgului nostru e mai întîi lipsit de literatură şi de poezie. Ceea ce prisosea şi chiar încurca pe alții lipseşte cu desăvîrşire la Bernstein. în dramele lui nu vom găsi, ca în dramele lui Bataille, acea. poezie intimă, acele amănunte discrete şi poetice ce mişună pînă chiar şi în *Fluture de noapte,* fără a mai vorbi de *La marche nupțiale,* în care e atît de multă poezie interioară şi atît de puțin teatru. Vom găsi numai acțiune viguroasă : iată pentru ce dramele lui Bernstein se ascultă cu mai multă plăcere decît se citesc — dacă se citesc. Apoi, căutînd numai senzații violente, ele se îndreaptă în chip firesc spre anumiți indivizi, lipsiți de moralitate, lăsați în prada instinctului şi-a pasiunilor primitive şi fără multe nuşnțe sufleteşti. Nu de la Bernstein vom putea cere moralitate, nici chiar delicatețe. Tot ce e tonalitate mijlocie, poezie intimă, înfrînare şi învăluire scapă acestui viguros tehnician, acestui îmblînzitor de fiare sălbatice, din ale cărui cuşti se reped pasiunile ca nişte animale furioase, mugind şi reclamînd îndestularea instinctelor lor primare...

De aci uşoara ridicare din sprîncene a literaților de pe mâlurile Dîmboviței, ca şi, de altfel, de oriunde...

II

Căminul, jucat la Teatrul Regina Măria, e dezmințirea celor spuse despre Henry Bernstein. E dezmințirea formulei teatrale a acestui dramaturg contestabil, în unele privinți, dar personal : o dramă e o acțiune violentă privită în momentul ei de criză şi fără nici o considerație pentru latura ei morală. *Căminul* e o piesă din începutul

activității 4uî Bernstein 6 ipiesă onorabilă, ^cti' intenții chiar morale. E lipsită însă de măiestrie techică, de acea virtuozitate scenică ce fac din Bernstein un novator. Voi adăuga că e o piesă cu-rrîult mai slabă decît celelalte drame pasionale ale 'autorului *Hoțului* şi'al *Vijeliei,'în* care gâîsîm o întipăritură atît de leonină. Corneille^e tragedianul voinței; Bernstein e dramaturgul violenței : amîndoi-aa o gheară puternică şi ştiu clădi o scenă viguroasă.

.•••<. tj

• *Căminul* e însă altceva.

E opera generoasă a unui tînăr' dramaturg ce se încearcă. O piesă care trebuia făcută. Sunt lucruri, situații şi sentimente fatale unei anumite vîrste.

In această privință, de pildă, *Dama cu camelii* a lui Alexandru Dumas e o piesă eternă. în ea se cristalizează o nevoie legată de tinerețe .': nevoia romantică de a idealiza femeia* oricît de căzută ar fi ea, şi de a reabilita curtezana. Fiecare a simțit-o cîndva. In.*Dama cu camelii* suntem în plin romantism. *Căminul* lui Bernstein pleacă", dimpotrivă, de la o tendență antiromantică, tot .atît de firească.

* Flaubert dădu cel dintîi această lovitură romantismalui : un romantic şi el sufleteşte, care, ca şi Emile Zola, îşi petrecu viața literară luptînd împotriva pornirelor lui naturale. Opera lui e răstignirea propriilor sale senti»mente.

Cel dintîi model al *Căminului* lui Bernstein e deci *Madame Bovary* a lui Gustave Flaubert : o reacțiune împotriva vaporoasei educații romantice. Pervertind sufletele fetelor, ea le aruncă în afară de realitatea vieții.

Ema lui Flaubert este o mică provincială ce-şi trage substanța sufletească din lectura romanelor sentimentale, a unei literaturi romanțioasei şi poetice, cu sentimente generoase, cu iubiri întovărăşite de scări de mătase şi de .plimbări pe lac cu lună plină. Căsătorită cu un prozaic chirurg şi exilată într-un biet orăşel din Normandia, Ema nu putea fi decît nenorocită. Lecturile nu i se realizau. g Conții şi marchizii nu se arătau în dunga îndepărtată a zării. Se scoborî deci mai jos, în căutarea unui suflet poetic şi înțelegător, plin de literatură sentimentală şi chiar de talentul armonizării. Tot ce se butea găsi în orăşelul ei fu un ajutor de notar : Leon întrupa deci, întrucîtva, idealul bărbătesc al Emei." Un ideal, din nefericire, imperfect. Leori se.obosi, de altfel, şi el de i juca rolul de ideal al unei'provinciale'romanțioase. O încercare atrage după sine o altă încercare : numai pasul întîi costă. După Leon veni Rodolphe Boulanger, nobilul provincial înconjurat de prestigiul unui'castel. Ce a urmat se ştie : deziluzia, amărăciunea şi crunta pedepsire de sine în fața unei vieți fulgerate.

In *Căminul* lui Bernstein averr aceeaşi reacțiune împotriva educației romantice ca şi în *Madame Bovary.* Eveline e şi ea un fel de Ema : o provincială onestă şi romanțioasă, măritată cu un bărbat ce priveşte viața în latura ei practică. In chip fatal, Eveline îşi urmă clina educației, căutînd un suflet înțelegător, un alt Leon sau un alt Rodolphe. Idealul ei se numeşte Jacques Foucher, un romancier cu vază. Eveline îşi părăsi deci bărbatul pentru a-şi urma idealul. Ceea ce putea să vină se prevede : deziluzia. Viața celor doi eroi, poetică şi făgăduitoare la încenut, devine un iad. Eveline se reîntoarce la prozaicul ei bărbat, care, după multe şovăiri, o primeşte. Moralitatea piesei e dovedită...

Am zis că e o piesă fatală, pe care trebuia s-o facă un viitor dramaturg. E tot atît de naturală ca şi *Dama cu camelii:* teza şi antiteza. O piatră îr bătrîna şi părăginita grădină a romantismului...

De la nemuritorul roman al lui Gustave Flaubert au răsărit atîtea Eme, venite pe lume să ne dovedească primejdiile educației romantice şi mai ales romanțioase, încît Evelina lui Bernstein ne pare o veche cunoştință trecută printre creațiunile fatale ale tuturor începătorilor dramatici...

în afară de lipsa de originalitate a subiectului, mai e şi lipsa de tecnică : actul întîi, mai ales, e lînced, stîngaci, cu intrări şi ieşiri convenționale, în 2are n-ai bănui măiestria cunoscută a lui Bernstein...

De altfel, cînd scena se limitează la doi protagonişti — de obicei actori de talent — mai avem încă o emoţie. In scenele în care ni se zugrăveşte însă *un mediu,* de pildă, un salon cu multe persoane, cu conversaţii. între-tăiate, cu mişcare şi mai ales cu eleganţă în ţinută şi cu spirit în vorbă — *Căminul,* ca şi toate piesele pariziene jucate la Bucureşti, devin o tortură. O rară lipsă de „ansamblu", de eleganţă, de ţinută.; vulgaritate în vorbă şi în plastică.

:u<i.

'1J l!

;J • ,1. tu

V i

îi?

BULGARAŞ

[I]

Acum opt ani mă trezii într-un amurg tomnatic cu un necunoscut ce bătea la uşa locuinţei mele la Paris. Un tînăr subţiratic, cu chipul ascetic, cu doi frumoşi ochi orientali (i-au spus-o apoi atîtea pariziene), negri-cafenii şi visători, cu un păr ce rîurea în uşoare plete rărite pe frunte şi pe tîmple... Vorbea legănat, cu o ritmică zvîcnire a pieptului, grăbit să aprobe, deşi cu destule rezerve mintale, sfios, deşi, după cum văzui mai tîrziu, plin de încredere în sine... Avea cîteva rînduri,de la un prieten din Bucureşti. Venea la Paris să facă pictură. Nu cunoştea pe nimeni. Nimerise de-a dreptul la mine.

îl măsurai din cap pînă în picioare. Şi, fiindcă cele cîteva rînduri de la prietenul din Bucureşti îmi dădeau oarecari drepturi la intimitate, îl întrebai asupra mijloacelor cu care descălicase în capitala lumei...

Bulgăraş se pipăi mai întîi pe buzunarul vestei ca şi cum ar fi mîngîiat o comoară, apoi rosti încrezător :

— Am asupra mea treizeci şi cinci de lei...

— Frumoasă sumă, deocamdată. Cît ţi se va trimite insă lunar din ţară ?

— Nimic.

— Ce speranţe ai atunci ?

— Sper să mi se vîndă din cînd în cînd cîte un tablou 1 **i** Bîrlad de nişte prieteni ce mi-au făgăduit ajutorul lor...

— Nimic însă sigur ?

— Nimic.

li cunoşteam „veniturile". îmi rămînea să-i cunosc şi planurile.

— Şi, acum, cît ai de gînd să stai la Paris ?

Bulgăraş se gîndi o clipă. îl privii drept în ochi. Nu voi uita niciodată încordarea serioasă a feţei şi siguranţa glasului, care de data asta nu se mai legăna :

— Deocamdată, şapte ani. Pe urmă voi vedea. De-mi vor ajunge banii, voi mai sta cîţiva ani.

L-am poftit să şadă jos şi m-am sculat dinaintea lui. Aveam în faţa mea un *iluminat.* Cu o astfel de credinţă e greu ca un om să nu reuşească.

îmi trec şi acum prin minte crîmpeie din viaţa lui, povestite legănat şi cu zvîcniri din piept.

Plecase de copil din Bîrlad spre Bucureşti cu visul şcoalei de bele-arte. Cum nu avea bani, o luă pe jos. Mi-au rămas viu în amintire nopţile lui petrecute pe clăile de fîn : era prin august. Cîţiva oameni de inimă îl puseră în tren şi-1 porniră spre capitală... In Bucureşti nu cunoştea pe nimeni. I se păru un haos. Din sfiiciune, nici nu ştiu să nimerească şcoala pentru care venise... Se sui din nou în tren, deşi nu avea nici un gologan. De data aceasta cunoştea însă rosturile trenului : se ascunse unde se poate ascunde un călător fără- bilet. La Ploieşti fu totuşi scoborît jos şi dat pe mîna comisarului gărei. I se adună iarăşi 6 sumă de bani. Din nefericire, nu-i ajunse decît pînă la Tecuci. O luă şi de data aceasta pe jos. Aceleaşi clăi de fîn îi odihniră oasele trudite ca şi la venire...

Ce urmează apoi e un lung şirag de întîmplări neprevăzute, din care se vede totuşi o voinţă încordată izbită de valuri... Elev al unei şcoli de meserii, ucenic într-o drogherie din Bucureşti, pentru a înainta ca „practicant" (un fel de „catindat" fără reţineri) la tribunalul din Iaşi. Apoi, cîţiva ani, elev al şcoalei de bele-arte din acelaşi oraş.

Bulgăraş ajunsese, în sfîrşit, pe calea pe care îl îndruma vocaţiunea lui. Hapurile droghistului din Bucureşti şi procesele-verbale ale cancelariei din Iaşi nu-1 împiedecase din traiectoria firească a vieţii lui. Şi iată-1 acum cu treizeci şi cinci de lei în pungă în mijlocul Parisului, plin de iluzii şi cu siguranţa că va sta cel puţin şapte ani, „iar dacă îi vor ajunge banii, va mai rămîne cîţiva ani..."

N-a stat şapte ani. A stat însă trei ani încheiaţi. Ajunge pentru cei treizeci de lei„. "

Ce n-a făcut în acest răstimp Bulfărăş" 7 Mai întîifs-ă însurat şi a făcut doi copii — în afară de programul schiţat îh-âmurgul tomnatic al descălicării Iui îă Paris. Apoi s-a luptat bărbăteşte cu viaţa: tablouri, schiţe; dar mai ales reproduceri, corist al capelei romane,••a cîntat şHÎti^La veuve joyeuse" într-un music-hall, a bătut drumurile Muntelui de pietate, a îndurat şi a răzbit... O mică schiţă din expoziţia din strada Corabia îl reprezintă înhămat la 6 căruţă de negustor de „quatre-saisons", încărcată cu biete lucruri de menaj : e mutarea artistului dintr-un cartier în altul... Ar trebui s-o păstreze cu pietate : sunt trei ani de muncă, de necazuri, înseninate de "tăria vocaţiei şi* urmate, în sfîrşit, de izbîndă.

Căci a izbîndit...

De cîte ori îi urmăresc expoziţiile lui; din care se desprinde atît de limpede firul roşu al progresului şi al stăpînirii de sine, mă gîndesc la tînărul de acum opt ani, descălicat în mijlocul Parisului cu treizeci şi cinci de lei, cu speranţe mari şi mai ales cu o vocaţie hdtărîtă şi călită la focul tuturor nevoilor.

' Din călirea aceasta a ieşit un artist de talent.

II • ; -: *b :*

Am amintit în articolul trecut povestea pictorului Bulgăraş, rătăcirile lui înminunate pe uliţele capitalei, nopţile dormite pe clăile de fîn din drumul Tecuciului, ucenicia din prăvălia droghistului din Bucureşti şi, în sfîrşit, descălicarea lui îh mijlocul Parisului, cu „treizeci şi cinci de lei" în pungă... E ceva din parabola Mîntuitorului : cinci peşti şi trei pîini ajunsese unei mari mulţimi înfometate. Cei „treizeci şi cinci de lei" aveau să-i ajungă lui Bulgăraş pentru şapte ani. E cu putinţă să fi fost însă cei şapte ani slabi din Biblia copilăriei noastre...

Aceşti bani i-au ajuns însă să meargă şi în Italia. în expoziţia lui, o pîhză intitulată *Verso l'aqua sânta,* un peisaj de verdeaţă uscată şi de mici copăcei răsuciţi şi Chinuiţi, ne amintesc trecerea pictorului pe la Palermo.

Atît. jf

E puţin. Un slab răsunet din Italia monumentelor şi f a peisajelor în expoziţia unui pictor. Nu se putea însă mai f mult. în Bucureşti era adăpostul cald al droghistului, între." Tecuci şi Mărăşeşti erau clăile de fîn primitoare, cu pacea b bucolică a cîmpiilor ţării noastre, în drumurl-de-fier era^i generozitatea înnăscută a românului, ce-l apăra înaintea! severităţii oficiale a conductorului... în Italia nu-l aşteptai nimic : oameni necunoscuţi, o limbă necunoscută şi o rarăi mizerie răspîndită ca o vermină peste toate monumentele t publice. Un pictor strein şi ambulant nu poate trăi din f munca minei lui.

Şi, fiindcă în expoziţia din str. Corăbiei e numai o fu-j gară schiţă din Palermo, voi arăta de ce Palermo i-a lăsaţi o urmă atît de fugară în pictură şi o atît de vie şi neuitată! impresie în amintire. îl voi pune deci pe Bulgăraş să po-; vestească un episod din scurta lui şedere în capitala;; Siciliei. ?

„La Palermo, frig. Ne trebuia un adăpost. Prietenul! meu care avea cîteva lire mai mult decît mine, se sălăşlui I într-o mansardă. m

Intorcîndu-se, îmi spune magnanim : •

— Ţie ţi-am găsit un pat admirabil la «Albergo popo-w lare». \

Neînţelegînd bine limba, crezui că e vorba de un han i oarecare. Pe la zece noaptea mă dusei să mă culc. Intrai într-o sală imensă cu treizeci de paturi, luminată de o bolnavă lumină... Unii din viitorii mei tovarăşi dormeau sau stăteau liniştiţi, alţii jucau cărţile, ţipînd şi înjurîn- I du-se; unul vorbea prin somn ; un beţiv se zvîrcolea îp pat ca şi cum ar fi avut rău de mare; un altul era seu- [turat de toţi diavolii Bibliei... Mi se părea că petrec o noapte de Sabat pe creasta Wulpurgisului... Fireşte că mi putui închide ochii în «admirabilul pat» al prietenului meu, ce nu cunoştea puternica dramă a *Azilului de noapte* al lui Gorki... :!

Cu mîncarea o duceam la început binişor : o mare far*: furie de macaroane cu bulion, presărată cu parmezan şi- stropită cu o sticlă de Chianti roşu... Cum însă lirele noastre se scurgeau pe nesimţite, furăm siliţi să luăm măsuri de economie. Mai întîi, dispăru de pe masă vinul d?

Chianti, apoi bulionul şi, în sfîrşit, parmezanul. Mai rămăsese farfuria de macaroane. Cînd ne ameninţă să dispară şi ea, mă notării să-mi caut mai stăruitor de lucru...

Nu voi iuta niciodată poteca prundită şi mîncată de iarba care mă duse la «Biroul de plasare», părăginit şi împainjinit al lui signor Liguori. Patronul stătea în faţa «biroului» pe un scaun, nemişcat ca şi cum ar fi slujit de firmă prăvăliei : un italian lung, deşirat şi trist ca o streaşină ce plînge. în birou, umezeală şi mucegai. Nu călcase înăuntru picior de client de ani de zile. Văzîndu-ne intrînd, signor Liguori deschise ochii mari. Credea că visează. Pe urmă se întrista. Nu mă putea servi. N-avea nici o legătură în «lumea artistică».

înainte de a pleca, se înduioşa, totuşi, spunîndu-mi :

— Signor forestiere, il mio caro fratello e muorto.

Italianul lacrimă. Avusese un frate, pe care-l iubise atît, tanto, tanto ! Murise însă fără să fi lăsat pe urma lui o fotografie. 11 fotografiase numai pe patul de moarte. Mi-aduse petecul de hîrtie, pe care abia se distingea chipul mortului. Şi atît ar fi voit signor Liguori să aibă un portret al fratelui său ! Era tanto buono e gentile !

— Şi pe urmă, plîngea italianul, il povero fratello semăna cu mine... Gli ocehi come i miei ocehi. Giustamente. II naso !... il naso... come il naso di questo signore (şi arată nasul prietenului meu). La bocea !... la bocea... come la bocea di lei (şi-mi arată gura mea).

Se rugă atît de frumos, arătă o dragoste atît de frăţească şi eram atît de strîmtorat, încît mă pusei pe lucru. Mă instalai în „biroul" pustiu al italianului, începînd un tablou paradoxal, cel mai paradoxal tablou din viaţa mea. în faţă, aveam fotografia mortului, luminată din două părţi. Signor Liguori poza pentru ochi, prietenul meu pentru nas, iar, eu uitîndu-mă într-o oglindă, pozam pentru gură.

O săptămînă muncii din greu, înnăduşind. Veşnic nemulţumit, italianul îmi stătea în coastă ca suliţa centurionului, bombănind :

— La bocea, piu stretta, piu stretta.

Mă pusei să strîng gura mortului pînă ce deveni ca o dungă.

— II naso piu appuntato... cosi...cosi...

Ascuţii vîrful nasului ca un vîrf de ac.
— Gli ocehi piu grandi... cosi... cosi...
Mării ochii mortului ca de Junonă Boopis...

în sfîrşit, i se păru că izbutii. Portretul semăna leit cu răposatul.

Italianul începu să-1 sărute :

— Caro fratello, povero, povero !...

Nu mai putea de bucurie şi de duioşie. în sfîrşit, după lungi şovăiri, scoase din punga lui slinoasă trei lire pe care mi le dădu.

Alte şapte lire avea să mi le trimeată... în ţară. Fireşte că nu le-am mai văzut.

— Siamo tanti poveri, signore. Ma tante grazie, tante grazie !

Pe nimeni n-am făcut mai fericit cu arta mea decît pe acest italian sentimental. Şi mi-a părut atît de rău că am fost silit să-i primesc cele trei lire !... în ziua aceea însă avurăm la masă o farfurie de macaroane cu bulion şi cu parmezan stropit cu vin de Chianti!"

Dintr-o călătorie atît de zbuciumată nu putea ieşi decît o amintire neştearsă, dar prea puţine tablouri.

INTERMEZZO : CAZUL A. DE HERZ-ROBERTO BRACCO

Sunt vreo şapte ani de cînd am scris un articol cu acelaşi titlu : *Cazul Herz.* Era vorba de cea dintîi piesă a d-lui Herz, jucată pe scena Teatrului Naţional : *Noaptea învierii.* Subiectul pe de-a-ntregul şi o bună parte din scenariu erau luate dintr-o foarte veche încercare dramatică a mea, *De peste prag.*

Au trecut ani de atunci, şi d. Herz a cîştigat mai multă destoinicie scenică. Fără a fi ajuns încă la o largă şi adîncă observaţie proprie, d. Herz ne-a dat comedii îndemînatic înjghebate, pline de simţ teatral, dar şi de reminiscenţe.

Cu *Păianjenul,* d. Herz a intrat şi în literatură.

N-am de gînd să-1 scot.

Sunt totuşi nevoit să mai scriu un articol cu titlul: *Cazul Herz.* Ideea centrală a *Păianjenului* e luată din comedia *II perfetto amore* a lui Roberto Bracco.

După atîtea pagini de „revizuire" a literaturii mai vechi, să închinăm cîteva rînduri actualităţii literare : *Păianjenul* d-lui Herz s-a reluat pe scena Teatrului Naţional.

Ţin să repet că e vorba numai de ideea centrală a celor două comedii. Acţiunea lor se desfăşoară în alte cadie. Şi, după cum voi arăta, ea e mai strînsă şi mai în spiritul unei adevărate comedii în *Păianjenul* d-lui Herz decît în *U perfetto amore.*

Ideea dramatică a celor două piese e următoarea: o văduvă (la Roberto Bracco, fără alt conţinut sufletesc ; la d. Herz, cu aparenţele unei văduve vesele) face revelaţia neaşteptată bărbatului său, în noaptea nunţei (la Bracco) sau logodnicului său în noaptea logodnei şi în faţa aceluiaşi pat desfăcut (la d. Herz), că, deşi văduvă, era încă fecioară. Intîia căsătorie fusese o căsătorie albă. Bărbatul murise după o lună (la d. Herz), sau după 40 de zile (la Bracco), înainte de a-şi fi îndeplinit datoria lui de soţ...

Atît...

E de ajuns.

Caracteristic e în această privinţă actul al treilea al celor două comedii.

La d. Herz, tînărul Mircea Florini o urmăreşte pe Mira Dăianu de la bal acasă. Avem o scenă în faţa alcovului. Mircea e gelos. O bănuieşte că are „amanţi". Mira izbucneşte :

„Ascultă ! Cine zici că sunt amanţii mei ? Un magistrat de la curte ? Un ofiţer ? Un conte italian ? O ! contele mă-nnebuneşte. Ştii ! Contele îmi face o plăcere deosebită ! Cel de la Finanţe nu mă onorează... dar contele !"

După această scenă de aţîţare a geloziei, Mira îi zugrăveşte tabloul vieţii ei de odinioară, măritişul cu un om pe care nu-l iubea :

„M-am împotrivit, dar ce poţi face în asemenea împrejurări ?... A, dar cînd a venit seara şi am plecat la moşie, cînd am sosit în casa care trebuia să ne adăpostească prima noapte, m-am încuiat în odaie... A doua seară, acelaşi lucru şi a treia seară iar... şi mereu era drumul închis la mine. După o lună de la căsătorie a murit. Din pricina vieţii pe care o dusese, nimic nu era sănătos în el..."

Urmează, fireşte, bucuria lui Mircea şi logodna patetică a iubiţilor.

Un act în două persoane.

Acelaşi act şi aceeaşi situaţie le găsim şi în *Il perfetto amore*. Suntem în noaptea nunţei lui Ugo cu Elena : întregul act se petrece în faţa patului nupţial.

La d. Herz, Mircea era gelos ; el vedea pretutindeni „amanţii" Mirei...

E o situaţie firească unui om ce iubeşte şi nu e sigur dacă e iubit.

La Bracco, scena petrecîndu-se chiar în noaptea nunţei, gelozia lui Ugo ar fi fost tîrzie. Pomelnicul „amanţilor" e pus deci în gura Elenei pentru a pregăti lovitura teatrală a fecioriei ei... Scena e mai puţin firească decît în *Păianjenul* d-lui Herz.

Elena mărturiseşte — ex abrupto — că a avut doi „amanţi".

„*Ugo.* Cine a fost cel dintîi ? Cine cel de al doilea ? Cum erau ? Ce profesie aveau ?

Elena. Cel dintîi a fost un... un...

Ugo. Un doctor ? Un bancher ? Un avocat ? Un militar ?

Elena (repede). Un militar !

Ugo. Vorbeşte-mi de cel de al doilea amant.

Elena. Al doilea nu era un militar. Se ocupa cu politica. Era un deputat.

Ugo. Nădăjduiesc că o să binevoieşti să-mi spui numele demagogului ce te-a răpit militarului ?"

Scena, de altfel lungă, e tratată cu o vervă mai apropiată de vodevil decît de comedie. Mărturisirile necerute ale Elenei ar fi trebuit să trezească bănuiala lui Ugo... încrezîndu-se în ele, nu-i rămînea decît să se hotărască la despărţire chiar în noaptea nunţei.

Stîngăcia silită a acestei scene e răscumpărată însă printr-un alt moment, în adevăr gingaş şi poetic. Elena adusese cu dînsa o mică valiză. Rugînd pe Ugo s-o deschidă, el găsi printre lucruri beteala de mireasă, un văl alb şi un buchet de lămîiţă. Ugo întrebă uimit înţelesul acestei găteli de nuntă a unei fete.

„*Elena.* Mie nu-mi era îngăduit să mă împodobesc oficial cu simbolul fecioriei, dar m-am gîndit să-ţi fac o surpriză. Speram ca ajunşi amîndoi aici, în cuibul nostru, voi izbuti să te îndepărtez pentru cîteva minute, atîta vreme cît îmi trebuia să mă îmbrac astfel."

' -Urmează apoi marea scenă a mărturisirei : Elena, deşi văduvă, era fecioară.

• „*Elena.* In viaţa adevărată, realitatea se înfăţişează altfel. Răposatul meu bărbat n-a fost nevoit să se despartă de mine în ziua nunţei. In schimb, după ce m-a întovărăşit pînă acasă, a fost pentru mine... ca un frate... în ziua următoare a continuat să fie pentru mine tot ca uri ffcate... .Bietul om s-a sinucis după 40 de zile de iubire frăţească.

Ugo. Dar amanţii tăi ?

Elena. Dacă-ţi dovedesc că n-am avut un bărbat, dovada vine de la sine — nu-i aşa ? — că n-am avut nici amanţi?"

Urmează, fireşte, bucuria lui Ugo, după cum urmează şi bucuria lui Mircea Florini... Cele două comedii s-au sfîrşit..."

Cred, deci, că încheierea e limpede. Ideea dramatică *a Păianjenului,* precum şi structura actului al III sunt împrumutate din comedia lui Roberto Bracco, jucată la Roma cu un an înaintea *Păianjenului...*

Nepărtinirea critică mă face totuşi să adaug că *Păianjenul* e superior comediei lui Bracco, nu numai ca întocmire tehnică, ci chiar şi ca adîncire sufletească. Comedia dramaturgului italian — limitată la două persoane — e un simplu „marivaudage" sentimental şi libertin, fără alt scop decît pregătirea loviturei teatrale din urmă., încolo, eroii n-au nici stare civilă, nici vreun conţinut sufletesc oarecare. Nu ştim chiar de au un suflet; doi atomi omeneşti veniţi din neant, pentru a intra în vîrtejul unui conflict teatral.

în *Păianjenul* d-lui Herz avem o încercare merituoasă a autorului de a-şi *personaliza* eroii. Elena lui Bracco n-are un, caracter. Mira Dăianu a d-lui Herz îl are. Se ridică chiar la înălţimea reprezentativă a unui „tip" rezumativ : e un ^păianjen", o femeie în farmecele căreia cad bărbaţii ca muştele în aţele păianjenului... Dragostea Mirei cu Mircea e o dragoste sinceră şi adevărată (la Bracco, e o aventură de vodevil), cu toate zguduirile sufleteşti pe care le aduce un sentiment puternic în nesiguranţa lui de a fi împărtăşit... De asemeni, în actul întîi al comediei d-lui Herz găsim o izbutită încercare de a ne zugrăvi mediul unei vilegiaturi româneşti. E cea dintîi încercare a acestui dramaturg de a copia realitatea şi împrejurările noastre de viaţă... ,

în aceste limite, şi dînd fiecăruia ce e al lui, *Păianjenul* rămîne încă cea mai bună lucrare dramatică a d-lui A. de Herz, în colaborare cu Roberto Bracco.

TEATRUL NAȚIONAL :

„LA RUE DU SENTIER", COMEDIE ÎN PATRU ACTE DE PIERRE DECOURCELLE ŞI A. MAUREL

D-ra Tina Barbu e o artistă de talent. Lucru rar în țara noastră, în care avem atît de multe femei frumoase şi atît de puține cu talent : în teatru, ca şi în literatură. E un impozit al frumuseții plătit naturii avare.

D-ra Tina Barbu e o artistă patetică şi interioară. Lucru şi mai rar într-o țară de expansiune meridională. O voce înăbuşită, ingrată şi lipsită de sonoritate o ajută să traducă mişcările sufleteşti, zbuciumul şi mai ales revolta, fără gesturi exterioare, ci numai prin cadența ei monotonă şi învăluită.

D-ra Tina Barbu e liberă să joace de două ori pe an. Un talent trebuie să se supravegheze cu îngrijire, să caute totala armonie şi perfecție a expresiei şi să se ferească de sațietatea publicului.

D-ra Tina Barbu n-are totuşi dreptul să-şi aleagă piesele, impunîndu-le pe scena Teatrului Național.

îi admir talentul. îi pun însă la îndoială perspicacitatea şi obiectivitatea literară.

Un artist, în genere, nu-şi vede într-o piesă decît rolul, în contemplația lui se absoarbe, pierzîndu-şi criteriul obiectiv al judecatei.

în rol, el vede cantitatea lui în primul rînd. Apoi, un şir de amănunte : să figureze în scenele mari, cortina să cadă pe replica lui, aşa încît chemările publicului să-1 găsească în scenă ; să ia parte în scena de la sfîrşitul piesei, în urmă, de se poate, vine şi calitatea literară a rolului. Niciodată însă calitatea operii întregi.

D-ra Tina Barbu şi-a ales comedia lui Pierre Decourcelle după cantitatea şi calitatea rolului Catherinei Herbelin. Un singur moment nu s-a gîndit însă la valoarea piesei *La rue du Sentier.* Altfel, n-am fi avut neplăcerea unui spectacol banal.

Aşadar :

d-ra Tina Barbu poate fi o artistă de talent,

d-ra Tina Barbu poate fi o artistă patetică,

d-ra Tina Barbu poate apărea de două ori pe an,

dar d-ra Tina Barbu nu ne poate impune piese alese numai după măsura talentului său.

Şi-a ales, de altfel, rolul bine. I se cuvine această recunoaştere.

Roiul Catherinei Herbelin e un rol de revoltată, de fată transplantată prin căsătorie dintr-un mediu în altul, care sufere în toate instinctele de libertate, în toate gusturile ei artistice. •

L-a jucat, fireşte, bine această revoltată plebeiană care e d-ra Tina Barbu. Cu atît mai bine cu cît îl repeta într-o copie ceva mai palidă. Acum cîțiva ani, în Le *detour* al lui Bernstein, ne-a reprezentat pe scena Teatrului Voiculescu aceeaşi poveste a fetei revoltate împotriva silniciei, pe care i-o ^ricinuieşte austeritatea şi puritanismul familiei bărbatului său. D-ra Tina Barbu n-avea decît să-şi aducă aminte pentru a fi patetică. Nu era însă nevoie să îndurăm şi corvoada a patru lungi acte.....

*

Ce aş putea spune despre această nefericită La rwe *du Sentier?*

O singură idee teatrală fericită, şi încolo o vastă construcție scenică cu pretenții de comedie de moravuri, cu palide reminiscențe din Balzac şi chiar cu intenția vădită de a ne da un mare caracter din galeria fantastică şi sumbră a autorului *Comediei umane : la grande patronne,* tipul unei femei energice, harnice, avare, ce administrează o vastă avere şi o mare întreprindere comercială, tip ce există, în adevăr, în burghezia franceză şi care e cu totul străin de moravurile noastre.

Ideea fericită e următoarea.

Un bărbat îşi iubeşte nevasta. E iubit şi el. Din nefericire, Julien e prea supus voinţei imperioase a mamei sale. Catherine, b fire independentă, simte cum se desprinde pe încetul de dînsul. Primeşte chiar să viziteze pe un vecin adorator, pe pictorul Vilfroy, în atelierul lui.

Abia sosită, un bilet anonim o înştiinţa să plece numaidecît, deoarece a fost urmărită de Julien şi mama lui. După plecarea Catherinei, ei şi intrară. Spre marea mîhnire a bătrînei, care ar fi voit să aibă un prilej de a despărţi pe Julien de nevasta lui, ei nu găsiră pe Catherine în atelierul pictorului. Autorul biletului anonim fusese însă chiar Julien. Iubindu-şi încă nevasta, el nu voise să facă inevitabil divorţul. Delicateţa lui sufletească o cucereşte din nou pe Catherine, care se întoarce la datoria ei de soţie ascultătoare...

O idee dramatică, în adevăr, frumoasă şi originală. Pentru a ajunge însă la ea, autorii ne-au strivit sub greutatea unei construcţii teatrale pretenţioase, banale uneori, iar cele mai adese lipsite de adevăr şi de observaţie sinceră. Un act întîi, îndeosebi lucrat din otgoane de corabie ce slujesc drept sfori dramatice. Neverosimilităţi şi lipsă de delicateţă literară ; un salon miraculos în care se petrec acţiunele cele mai contradictorii : propuneri galante şi suburbane, ca şi cereri în căsătorie, hotărîri energice şi conflicte familiare. în tot, o comedie grosolană şi cu pretenţie de a zugrăvi caractere şi moravuri cu mijloace de romancier senzaţional şi de bătrîn autor de melodrame populare. O adevărată nefericire pentru scena Teatrului Naţional.

EMA...

Ascultînd povestea Evelinei Landry din *Căminul* de Henri Bernstein începe să ni se pară că am cunoaşte-o. O ascultăm totuşi pentru întîiaşi dată.

O fată crescută în provincia Franţei, la Lille, în austeritatea vieţii de familie, lipsită de evenimente exterioare, dar plină de bogăţie interioară. De altfel, o falsă bogăţie : bogăţia reprezentată numai prin plăcerile zburdalnice ce strălucesc pe deasupra pămîntului. înăuntru poate fi o comoară; poate fi însă şi fosforescenţa unui putregai. O viaţă trăită numai în splendorile imaginaţiei şi o imaginaţie hrănită numai din sucurile unei literaturi romantice şi fantastice. înzestrată cu un astfel de suflet, Eveline, la timpul ei, se mărită...

Fireşte că realitatea nu putea răspunde idealului. Un bărbat ca toţi bărbaţii : practic, serios, iubindu-şi sincer şi adînc nevasta. Nu visează însă la* plimbări romantice pe lună plină, la scări de mătase şi la barcarole. Foarte puţin Romeo. Un om cumsecade, în toată puterea cuvântului...

Eveline nu este fericită. Romanele îi zugrăvise altfel pe eroul visurilor ei provinciale. Romancierul Jacques Foucher sosi deci la timp ca să culeagă această floare, ce n-aşteptă decît o mînă hotărîtă ca s-o prinză.

Ce urmează se poate prevedea : iubirea „liberă" cu romancierul, fuga, fericirea lor trecătoare, amara dezi-

luzie şi, la urmă, întoarcerea de femeie pocăită la locuinţa bărbatului.

Povestea aceasta e cunoscută... De la cea dintîi schiţare a ei, ne vine pe buze un cuvînt: Ema.

E povestea Emei Bovary, din celebra operă a lui Gustave Flaubert : lunga ei tinereţe încălzită în văpselele albastre ale romanelor de imaginaţie, măritişul cu Charles Bovary, deziluzia vieţii fără poezie romantică, viaţa plină de urît de la Jonville şi, în sfîrşit, cele două ochiuri de lumină : Leon Dupuis şi Rodolphe Boulanger, cu grozava lor decepţie. Apoi, cumplita moarte în urma unei otrăviri cu arsenic...

Povestea Evelinei Landry nu ne mai interesează. Deasupra ei pluteşte umbra tragică a Emei Bovary. în *Căminul* lui Bernstein n-avem decît o amintire : o plantă acăţătoare răsucită în jurul unui stejar puternic...

*

Ema e deci un soare cu lumină proprie ; Eveline, un satelit cu lumină împrumutată...

. Ema e ceea ce se cheamă un tip...

în literatura universală, în mijlocul unui popor atît de bogat de indivizi, ne putem totuşi orienta printr-o linie bine lămurită de tipuri reprezentative. Luate din viaţă, printr-un proces de abstracţii şi de eliminări, ele se scoboară din nou asupra vieţii, slujindu-se de cadavre statornice, în care putem introduce felurimea oamenilor întîlniţi întîmplător.

Ema n-a existat aşa cum a zugrăvit-o Flaubert : e o suprapunere de observaţii împrăştiate. Din amestecul lor a ieşit un „tip" caracteristic, cu o personalitate puternică şi rezumativă, ce trăieşte mai viu decît indivizii luaţi în parte.

în literatură o recunoaştem în atîtea palide imitaţii. Am recunoscut-o sub broboadele în care o învăluise Bernstein în creaţia Evelinei Landry ; o recunoaştem, de pildă, şi sub trăsăturile Celestei Prudhomat a lui Gustave Guiches, institutoarea romanţioasă pe care o ademenesc ispitele vieţei sentimentale ; o recunoaştem în atîtea alte eroine ale literaturii universale.

în viaţă, la fel.

Cu toţi am cunoscut o Emă din provincia ţării noastre, povestea fetei poetice şi visătoare ce-şi ruinează existenţa pentru himera unei fericiri găsite în divagaţiile scriitorilor de imaginaţie.

Trecem pe lîngă ea ca pe lîngă o veche cunoştinţă, fără nici o emoţie. Şoptim Ema, şi atît.

Scriitorii mari au, aşadar, darul de a crea tipuri reprezentative, vaste rubrici în care intră o întreagă categorie a speciei omeneşti. Ajunge să le cunoşti, pentru a cunoaşte psihologia a mii de indivizi. Psihologia Evelinei sau a Celestei Prudhomat nu mai interesează ; e cunoscută de mai înainte. O ascultăm deci cu o oarecare nerăbdare, ca pe un lucru clasat de mult.

Deasupra tuturor acestor femeiuşte — din literatură sau din viaţă — romanţioase, visătoare, clădind o existenţă imaginară din lecturile lor bolnăvicioase şi din himerele nopţilor de insomnie, deasupra acestor femei „neînţelese", poete sau poetice, urînd proza vieţii şi pe bărbatul lor, muncitor, onest şi iubitor ; deasupra acestor flori ofilite ale romantismului care a secerat atîtea victime, răsare palida icoană a Emei, zugrăvită cu siguranţa suverană a lui Gustave Flaubert. în mîna ei nervoasă, Ema strînge sticluţa de arsenic : tămăduirea din urmă a unui suflet ce s-a lăsat ademenit de toate ispitele înşelătoare ale sentimentului...

TEATRUL REGINA MĂRIA :

„SA DIVORȚAM", COMEDIE IN TREI ACTE DE VICTORIEN SARDOU ŞI EMILE DE NAJAC

In locul acestor coloane înnegrite, aş preferi silueta a două brațe deznădăjduite în care să se exprime toată durerea pe care o simt în fața acestui fel de spectacole ce se înmulțesc pe scenele noastre. Teatrul Regina Măria ne-a dat un vechi vodevil al lui Sardou, care ar fi încadrat atît de bine seria *Cocuțelor* şi a *Mătuşicelor.*

Simt o mare oboseală. Scrisul nu foloseşte la nimic. Critica este o artă nefolositoare. O pierdere de vreme. Nu limpezeşte pe nimeni; nu poate sădi în spiritul public o noțiune justă de artă. Lumea se rostogoleşte înainte cu toate scrişnirile noastre ; grotescul şi caricatura în artă se răsfață în aplauzele oamenilor bine hrăniți.

Să *divorțăm* a lui Sardou s-a jucat întîia oară poate acum jumătate de veac. A avut succes. Nu s-a învechit. Totul se învecheşte. Numai neghiobia omenească e eternă. După cincizeci de ani se găsesc teatre ca să-i dea o viață scenică, actori de talent ca s-o reprezinte şi spectatori ca să rîdă şi s-o aplaude.

Vodevilul lui Sardou va rămîne deci etern. E o strigătoare falsificare a artei şi a teatrului : se cuvine deci să placă. E o felie de psihologie servită într-o vastă farfurie de convențional, de schime, de vorbe de spirit şi de situații forțate. Va fi deci pe gustul marei mulțimi, căreia îi place tot ce e caricatură şi falsificare primitivă şi grosolană a artei. Cîtorva mai „dificili" le va plăcea pentru încercarea de psihologie din actul al doilea. Sub pretextul legitim al istețimei psihologice a lui Desprunelles, vor gusta însă şi ei întreaga batjocură a vodevilului.

Omul este un animal politic — şi neartistic.

Cititorul nu se aşteaptă, desigur, să-i povestesc subiectul acestui copilăros vodevil. Va fi aflat din toate ziarele „că soții Desprunelles se ceartă tot timpul de cînd Adhemar face curte Cypriennei, soția lui Desprunelles. Dar Cyprienne nu va ceda lui Adhemar decît dacă legea divorțului va fi votată — ceea ce determină pe Adhemar să fabrice o depeşă falşă, anunțînd votarea legei. De îndată însă ce d-na Desprunelles se obişnuieşte cu ideea că va deveni d-na Adhemar, lucrurile se schimbă şi Cyprienne începe să descopere tot soiul de defecte viitorului ei soț şi tot felul de însuşiri fostului ei bărbat..."

Iată subiectul vodevilului lui Sardou ce uzurpează titlul de „comedie". Ce însemnătate are însă subiectul unei piese de teatru, cînd firul din care e țesută nu e de mătase subțire, ci din sfoară de împachetat! Ce însemnătate are subiectul piesei în fața uşelor cu mecanism, a servitorilor clasici ce mănîncă masa stăpînilor, în fața unui Adhemar grotesc şi imbecil ce intră pe fereastră sau pe uşă şi are mişcări de paiață automatică sosită de la Niirnberg, în care :

totu-i calp, totu-i spoială !...

Nu poate fi o profanare mai mare a artei decît vodevilul.

Dacă *Infernul* lui Dante e o realitate, în una din bolgiile lui trebuie să fie şi o vastă scenă în fața căreia vodeviliştii sunt siliți să asculte *in saecula saeculorum* operele cu care au batjocorit arta într-o viață închinată cîştigului material. Sardou să asculte pe Scribe şi Scribe Pe Sardou. Se vor sătura de vodeviluri. Căci nimic nu cred să fie mai plictisitor pentru un vodevilist decît vodevilul altuia.

Şi acest Victorien Sardou a fost o mare figură teatrală a Parisului veacului al XlX-lea : un mare arbitru al artei dramatice. A stăpînit toate teatrele bulevardelor cu maşinăriile lui în cinci acte, pline de toate efectele cu putinţă, dar fără viaţă reală, cu dramele lui istorice în care sunt colecţionate cu pasiune anecdota şi amănuntul istoric, cu vodevilurile lui superficiale, cu toate Fedorele, Toscele Gismondele şi celelalte inutilităţi scenice. A stăpînit pe scenă ; a stăpînit însă şi peste lumea rebelă a actorilor, tiranizîndu-i cu verva lui caustică, cu înţelegerea mimicei şi a nimicurilor meşteşugului, cu brutalitatea lui autoritară ce putea crea sau distruge o reputaţie. A mai stăpânit şi peste saloanele Parisului, cu craniul lui măcinat, ascuţit şi spiritual, de Voltaire lipsit de filozofie şi cu fîntîna lui nesecată de anecdote teatrale şi de amănunte picante din timpul Revoluţiei franceze... A adunat milioane, a strîns colecţii de artă şi de curiozităţi, şi-a clădit un castel la Marly, înconjurat de un vast parc, pe lîngă care treceau parizienii cu respect în primbârile lor de duminică. A intrat la Academia Franceză, bucurîndu-se de o largă trecere. Apoi a murit...

In urmă n-a lăsat nimic. Sau mai rău decît nimic : o operă de contrafacere literară.

……....»4-,iq o «tfeoq

L

LEGENDA TRANDAFIRILOR ROŞII

Cu toţii am admirat frumuseţa legendei „trandafirilor roşii" din poemul dramatic al d-lui Zaharia Bârsan, ce se reprezintă cu atîta succes pe scena Teatrului Naţional.

O fată de împărat era ursită să moară dacă nu i s-ar fi adus timp de 77 de zile cîte un trandafir roşu. în zadar străbătură pămîntul vracii şi iscoadele împăratului : trandafirii roşii nu existau încă pe vremea aceea. După scrisul ursitei, domniţa începu să se stingă. Sosind la curte pribeagul poet Zefir, el se îndrăgeşte de dînsa. In taină, poetul stropi un trandafir alb cu sîngele lui. Şaptezeci şi şapte de zile de-a rîndul Zefir îi aduse Lianei cîte un trandafir roş. Cu cel din urmă, el muri. însănătoşită, domniţa se mărită cu logodnicul ei, Val-Voieyod.

Un simboi minunat, ce cuprinde toată puterea de jertfă a poetului îndrăgostit şi toată puterea de uitare a femeii ce iubeşte pe altul.

Fără a voi să ştirbesc valoarea dramatică şi de versificaţie a poemului d-lui Zaharia Bârsan, voi ridica totuşi chestiunea originalităţii concepţiei acestui poem.

•.. Un simbol frumos.

-. v Nu e însă original. Şi nu e luat dintr-o legendă anonimă sau necunoscută, ci dintr-un scriitor român mort abia de un an. S-ar putea întîmpla să existe şi vreo legendă populară sau literară străină. La noi a scris-o însă poetul D. Anghel în micul lui poem în proză *Jertfa,* din *Oglinda fermecată.*

Şi în *Jertfa* lui Anghel avem povestea unei frumoase fete de împărat. Odată, pe cînd se gătea într-o „rochie galbenă ca aurul curat", ea băgă de seamă că i-ar fi trebuit şi o floare roşie „ca o pată de sînge". O căută pretutindeni în zadar... De dor şi de nesomn, fata începu a se ofili. Speriat, împăratul trimise atunci crainici în toate părţile • lumii ca să-i caute floarea dorită. Nici unul n-o găsi. Domniţa se stingea. Un tînăr grădinar, „cu părul bălai şi cu ochii limpezi ca două cicori", se înduioşa atunci de durerea fetei. Altoind nişte trandafiri, se înţepă la un deget. „Roşu, strop cu strop, se făcea trandafirul, petală cu petală se împurpura şi de ce se făcea el mai galben la faţă, de ce mai purpur şi mai frumos se făcea trandafirul. Şi cînd n-a mai rămas o foaie albă în el, ci s-a făcut totul ca o rană deschisă, el şi-a legat rana lui la deget", ducînd minunata lui floare domniţei. Fata tresări de bucurie la vederea trandafirului roş. Se învioră la faţă. De atunci, nu mai voi să poarte decît trandafiri roşii. „în fiecare zi, mai ofilit, mai palid, mai lunar, venea tînărul cu ochi albaştri ca două cicori şi cu mîna tot mai tremurătoare îi întindea trandafirul pe care strop cu strop îl împurpura cu sîngele lui neştiut de nimeni."

Cu cît domniţa devenea mai rumenă, cu atît mai alb devenea tînărul, „pînă ce, într-o zi scăpînd potirul de sînge, s-a năruit la picioarele domniţei..."

Iată legenda trandafirilor roşii a lui Anghel. D. Zaharia Bârsan a luat pe de-a întregul, prefăcînd numai pe grădinar în poet îndrăgostit de fata împăratului, care se mărită cu un altul. Adaos, de altfel, fericit, ce lărgeşte şi mai mult valoarea simbolului.

Fără alte concluzii, e un punct de istorie literară ce trebuia luminat.

De altminteri, legenda trandafirilor roşii a ispitit pe mai mulţi scriitori. Chiar în seara reprezentaţiei piesei d-lui Zaharia Bârsan s-a pomenit numele lui Oscar Wilde. Parabola poetului englez *Privighetoarea şi trandafirul* e încă în amintirea tuturor din *Poezia depărtării* a d-lui Duiliu Zamfirescu.

Un student iubeşte pe o fată. Dragoste fără noroc. Fata nu se va îndupleca decît dacă tînărul îi va aduce un trandafir roşu. Prin partea locului nu se aflau însă trandafiri roşii. Unei privighetori i se făcu milă de tînărul îndrăgostit. Se puse deci să caute o tufă de trandafiri roşii. Găsi însă numai o singură tufă neroditoare. Ca s-o facă să rodească, fu silită să-şi pună pieptul pe spinii tufei şi să cînte la lună. Cu cel din urmă tril, spinul străpunse inima privighetoarei, înroşind, în sfîrşit, trandafirul...

Parabola lui Oscar Wilde e, prin urmare, deosebită de legenda lui D. Anghel şi nici nu are limpezimea simbolică a poemului d-lui Zaharia Bârsan...

Şi Emil Gârleanu a scris o mică parabolă a trandafirului roş în cărticica lui: *Din lumea celor ce nu cuvîntă...* Cred că e o născocire a nuvelistului nostru. O tufă de trandafiri albi era necăjită că trecătorii îi smulgeau florile. Alături sta un spin, de care nimeni nu se atingea. Se rugă deci şi ea lui Dumnezeu s-o învăluie şi pe dînsa cu spini. Peste noapte, în adevăr, i se îndeplini ruga.* Trecătorii nu o ocoliră însă. Preferau să se înţepe în spini...

Cu sîngele lor, trandafirii albi deveniră astfel roşii...

După cum vedem, s-ar putea face o analogie întreagă asupra acestei minunate flori, ce a ispitit pe atîţi poeţi.

TEATRUL NAȚIONAL :

„OEDIP REGE", TRAGEDIE IN 5 ACTE DE SOFOCLE

[i]

în sfîrşit, după atîtea *Cocuțe, Mătuşica* şi alte vodeviluri, Teatrul Național şi-a adus aminte de marele repertoriu universal, pe care are datoria să ni-1 dea...

Au trecut aproape douăzeci şi patru de veacuri de la întîia reprezentație a lui *Oedip rege.* O apasă totuşi mai puțin decît vor apăsa douăzeci şi patru de ani peste piesele ctf succes de pe marile bulevarde pariziene.

Tragedia lui *Oedip rege* e încă tînără. Strănepoților noştri li se va părea şi lor tînără. Pentru mai multe cuvinte. Mai întîi, pentru partea adînc omenească, pentru tragica luptă a omului cu fatalitatea. în al doilea rînd, pentru că este o piesă foarte bine făcută. în privința meşteşugului teatral, Sofocle este Bernsteinul antichității. împinge arhitectonica dramatică pînă la măiestrie. Sunt dramaturgi ce disprețuiesc meşteşugul, crezînd că o piesă de teatru e o antologie de episoade interesante reunite numai printr-o slabă legătură. De fapt, o piesă e o acțiune strînsă, împingînd logica pînă la tiranie. Tot ce nu contribuie la înaintarea acțiunei e de prisos. Acțiunea trebuie să treacă pas cu pas prin toate treptele formale ale interesului şi curiozității noastre. Bernstein nu poate fi o autoritate. Sofocle însă da. Şi cu atît mai mult cu cît e vorba de cea mai bună tragedie a lui.

Despre *Oedip rege* s-ar putea scrie, fireşte, mult. în aceste scurte note, nu mă voi opri decît asupra tehnicei

acestei tragedii nemuritoare. Voi arăta că e făcută cu mai mult meşteşug decît multe drame moderne.

Povestea lui Oedip ne e cunoscută. Ştim ursita tragică ce-i fusese prezisă. Ştim că această ursită se îndeplinise în momentul începerei acțiunei : Oedip ucisese, fără să ştie, pe tatăl său Laios, în tronul căruia domnea, ca soț al Iocastrei, propria lui mamă. O situație din cele mai tragice din cîte pot cădea asupra unui muritor. Noi o cunoaştem. Oedip n-o cunoaşte însă. Piesa lui Sofocle nu e decît dezvelirea acestei situații în ochii lui Oedip, încetul cu încetul, amănunt cu amănunt, cu o gradație, în adevăr, măiastră. Tot meşteşugul dramaturgului e de a dezveli adevărul lui Oedip în chip metodic şi formal pînă la siguranța din urmă, cînd nenorocitul rege se pedepseşte singur scoțîndu-şi ochii.

Punctul de plecare porneşte, fireşte, de la ignoranța totală a lui Oedip.

Se întîmplase tocmai atunci o molimă în oraşul Tebei... Creon, cumnatul lui Oedip, se întorsese cu răspunsul oracolului din Delfi, care spusese sub forma lui acoperită :

Să fie în grabă curățit
Al vostru oraş de iasma de care a fost mînjit,
Ce-n sînu-i se hrăneşte şi trebuie pedepsită.
Pe vinovat igoniți-1 sau fie azi spălat
Prin moartea lui omorul, căci sîngele vărsat
înăbuşă cetatea.

De ce crimă vorbea însă oracolul ? Şi cine era vinovatul ? Oedip nici nu putea bănui. Creon îi aminti atunci de asasinarea fostului rege Laios, ce rămăsese nerăzbunată. Oedip făgădui să descopere pe ucigaş :

A ei descoperire lăsați-o atuncea mie...

Actul I, de expoziție, e sfîrşit. De aici începe să se destrame ghemul descoperirilor. Oedip chemă pe bătrînul şi orbul preot Tiresias, ca să-1 cerceteze asupra oracolului. Tiresias îi spuse că vinovatul era chiar Oedip :

...Căci tu eşti vinovatul ce spurcă acest pămînt

. . . . . . , Află că omul ce rîvneşti
Să-1 ştii, omorîtorul lui Laios, cu-nvrăjbire
Hulit de tine, aice găsi adăpostire.
De venetic el trece ; curînd va fi vădit
Că s-a născut în Teba, şi vesel negreşit
N-o fi de-a se cunoaşte. Azi văzu-ntreg îşi are»
Atunci orb o s-ajungă ; averea azi e mare,
Atunci în sărăcie, pe-o cîrje rezemat
Va pribegi. O s-afle că frate i-a fost dat
Cu-a lui copii să fie, deşi le este tată ;
Că fiu e mamei sale şi soţu-i totodată ;
Că este-un făr'de-lege, că mîna-i a curmat
A tatălui său viaţă. Acum te du-n palat
Şi la ce-am spus să cugeti.

Tot adevărul izbucnise. Oedip nu-1 putea însă nici înţelege, nici primi. El nu-şi dădea seama de nici una din grozăviile despre care îi vorbise preotul. El crezu mai lesne că Tiresias uneltea cu cumnatul său Creon ca să-1 răstoarne din tron. Creon îl sfătuise să cheme pe Tiresias. Trebuiau să fie înţeleşi.

Voind să-1 omoare, îl chemă deci pe Creon. Iocasta îi despărţi.

Pe Oedip începu însă să-1 roadă îndoiala. Iscodind-o, Iocasta îi spuse că Laios, ca să scape de ameninţarea unui oracol, îşi lepădase copilul pe muntele Citheron ; apoi ii povesti şi împrejurările în care bătrînul rege fusese ucis în Focida de nişte răufăcători.

In aceleaşi împrejurări Oedip ucisese însă pe nişte necunoscuţi cu care se întîlnise la o răscruce de drum.

îndoiala făcuse un pas mai mult. El trimise în grabă după sclavul ce mai rămăsese din acea ciocnire :

Mi-e teamă că prea multe chiar pîn'acum aflai.
Dar voi să-mi fie mintea cu totul limpezită.

în timpul acesta sosi un sol din Corint spre a-i vesti că tatăl său, Polyb, murise şi că poporul îl chema să domnească. Oedip se bucură : el fugise doar din Corint ca să se ferească de oracolul ce-i prezise că va pricinui moartea

tatălui său. Polyb murise însă de moarte bună. Oracolul minţise deci. Totuşi nu vrea să se întoarcă la Corint ca să nu-i facă vreun rău mamei lui. Solul îi ridică însă această grijă, mărturisindu-i că nu e fiul regelui, ci un copil găsit şi adoptat.

îndoiala devenise şi mai puternică şi mai tragică. Oedip vrea să-şi afle cu orice preţ taina naşterii lui. Sosind, în sfîrşit, un fost sclav al lui Laios,' îi mărturisi că nu ucisese copilul ce-i fusese încredinţat, ci-1 dăduse unui alt păstor, care era tocmai solul venit din Corint. Oedip nu era deci fiul lui Polyb, ci al lui Laios, pe care îl ucisese fără să ştie. *Iocasta îi era şi mamă şi nevastă.* Fiii erau în acelaşi timp şi fraţi. Lumină se făcuse deplină. Ceea ce urmează se ştie...

Ceea ce era însă de accentuat e această gradaţie meşteşugită care susţine interesul pînă la culminare. E un meşteşug dramatic ce ar putea sluji de model multor dramaturgi moderni...

în tragedia regelui Oedip omul se luptă cu fatalitatea. Oedip e nevinovat de crimele pe care le săvîrşeşte. Un oracol îi prezisese înainte de naştere destinul lui tragic : va ucide pe tatăl său, se va căsători cu mama lui. Pentru a împiedica acest destin, Laios îl aruncase pe muntele Citheron. Zadarnică încercare. Oedip fu scăpat şi dus la Curtea lui Polyb. Aflîndu-şi soarta ce-1 ameninţa, Oedip fugi, crezînd că se fereşte de casa tatălui său adevărat. Fuga n-avea să-i slujească la nimic. Tragedia vieţii lui era să se împlinească după scrisul ei. Fără să ştie, el ucise deci pe Laios, ajunse rege al Tebei şi se căsători cu mama lui, Iocasta... Descoperindu-şi nenorocirea, Oedip îşi scoase ochii...

E o mare tragedie. Desigur. Dar ce sta oare îndărătul acestei tragedii ? E lupta omului cu fatalitatea. Un om nevinovat, deasupra căruia pluteşte o fatalitate oarbă. Zbuciumul unei voinţe încordate în faţa unei hotărîri brutale. Oedip se zbate ca să scape din îmbrăţişarea nemiloasă a acestei fatalităţi. Ascuţişul minţei lui ce dezle-

gase odinioară taina Sfinxului nu-i slujeşte la nimic. Dimpotrivă, îl împinge şi mai mult pe calea pierzaniei. E povestea celor mai mulţi eroi ai tragediilor greceşti. Lupta dintre om şi fatalitate este ideea centrala a teatrului antic.

Această luptă trezeşte, negreşit, compătimirea. Nu poţi vedea pe un nevinovat prins în vîrtejul unei nenorociri nemeritate, fără o mare strîngere de inimă. Compătimirea e însă singurul sentiment trezit de tragedia regelui Oedip.

*

Noi, modernii, nu suntem mulţumiţi numai cu atît în faţa unei drame sau a unei povestiri de caracter dramatic Fatalismul e imoral... Cu ce e vinovat Oedip de crimele lui ? Pentru ce-l pedepseşte fatalitatea ? Simţul nostru de dreptate cere o legătură de cauzalitate între faptele noastre şi rezultatele lor. Crimă şi pedeapsă. O sancţiune morală.

Nu cerem numaidecît o intenţie morală : pedepsirea greşelei şi a viţiului, răsplata faptei bune şi a virtuţii. In orice operă de artă intenţia e supărătoare, deoarece pare artificială. Fără a urmări însă un scop moralizator, arta trebuie să ne dea frumuseţea etică a faptelor noastre.

Şi această frumuseţe nu poate sta decît în *liberul arbitru,* întrucît fapta eroică a unui om s-ar bucura de prestigiul frumuseţei etice dacă n-a pornit din libera lui voinţă, din deliberarea conştientă a tuturor posibilităţilor, ci a fost dictată de o fatalitate nepătrunsă, ce stă deasupra oricărei morale ?...

Tragedia greacă, în genere, ne poate deci zgudui sufletele.. Nu ne poate însă trezi emoţiunea unei frumuseţi morale... înaintea fatalităţii te cutremuri. Nu o poţi însă admira.

*

Fatalismul a reapărut, de altfel, şi în literatura modernă sub forma naturalismului exagerat, la adăpostul teoriilor lui Taine. Inlăturînd liberul arbitru din concepţia lui mecanică asupra sufletului, omul nu mai e decît un automat. Faptele lui pot fi bune, meritul nu e însă al lui.

După teoria lui Taine, virtutea şi viţiul sunt nişte produse naturale, ca oţetul sau alcoolul. în cazul acesta, ele nu mai au nici o calificaţie morală. Frumuseţea unei fapte iese tocmai din libertatea desăvîrşită a omului de a o îndeplini sau nu. Dacă e o nevoie, o fatalitate de a o săvîrşi, valoarea etică a oricărei fapte a dispărut.

Pătrunzîndu-se de această concepţie mecanică a sufletului omenesc, naturalismul a micşorat demnitatea personalităţii omeneşti. Sub raportul psihologic, această concepţie automatică e şi mai nefericită. Sufletul e privit ca ceva neschimbător; organismul lui delicat şi variat e redus astfel la o schemă rudimentară. în loc să lase pe oameni de a lucra după liberul lor arbitru, de a lua hotărîri din iniţiativa lor spontană, supuşi uneori capriciului şi fanteziei, fatalismul nu le recunoaşte decît un fel de a fi, unic şi neschimbat.

Fiind robul unui strict determinism, omul reacţionează în acelaşi fel în faţa aceloraşi împrejurări. Mecanismul lui sufletesc e foarte simplu. în locul jocului sentimentelor contradictorii, avem fizionomia morală a unui om sub forma unui singur sentiment, sau, adese, sub forma unui singur obicei sau *tic.*

Oamenii devin astfel nişte paiaţe mecanice ; pentru fiecare erou e un resort ce-i reglementează mişcarea ; n-au nici fantezie, nici voinţă liberă. Acţiunile lor cad aproape în categoria mişcărilor reflexe, ce sunt oarecum expresia lor grafică, văzută, sumară şi energică. Simplificarea aceasta exagerată reduce mai întîi sufletul la o unitate pe care n-o are ; apoi, la o monotonie pe care neprevăzutul nu o tulbură. E biruinţa poate a logicei, a legei şi a spiritului ştiinţific — nu însă şi a poeziei. Arta şi logica nu sunt identice. Arta are nevoie de o suflare mai lafrgă, de o atmosferă ce circulă punînd lucrurile într-o lumină specială, mărindu-le, idealizîndu-le. Logica e mult mai sterilă.

Aşadar, atît fatalismul tragediei greceşti, cît şi strictul determinism modern ştirbesc ceva din valoarea morală a emoţiilor noastre estetice.

MELODRAMA REGELUI OEDIP...

Ştim cu toţii ce e o melodramă, deşi n-am putea-o defini cu preciziune. Nu mai e vorba astăzi, desigur, de o piesă de teatru amestecată cu muzică, ca odinioară. Melodrama înseamnă acum o piesă ce se adresează brutal şi de-a dreptul sentimentelor primare ale spectatorilor, voind să trezească mai ales mila, duioşia şi uneori chiar frica ori groaza prin mijloace lipsite de fineţe şi de discreţie, îndeosebi, ţinteşte la deşteptarea sentimentelor generoase. Eroii melodramelor sunt magnanimi : vorbesc într-o notă sentimentală ce nu mai e nota vremilor noastre ; se jertfesc pentru o idee sau pentru un sentiment: recurg la patos şi la patetic. O melodramă voieşte să provoace lacrimile publicului pe orice cale cu putinţă. Amestecă deci adevărul cu neadevărul. Nu cruţă nici o situaţie dramatică oricît de rară sau neverosimilă ar fi. De pildă, cea mai tipică „situaţie melodramatică" e recunoaşterea unei mame cu fiul său după zeci de ani. E situaţia din *Zăira* lui Voltaire, cu faimoasa „la croix de ma mere". Sunt şi alte numeroase „momente melodramatice", înaintea cărora se înduioşează inimile cele mai sceptice : sacrificiul unei mame, devotamentul pînă la moarte al unui fiu sau chiar al unui bătrîn servitor, intrigile din jurul unei orfane bogate şi abnegaţia unui secretar credincios, aşa-zisele „recunoaşteri" teatrale. Pentru a-şi ajunge la scop, melodrama întrebuinţează tot felul de „trape", de transformări, de coincidenţe neverosimile, de taine tenebroase, ce încurcă sau descurcă acţiunea dramatică.

Cu toţii ne închipuim că dispreţuim melodrama, cel puţin în teatru. Din romanul foileton şi din piesele lui d'Ennery sau ale lui Bouchardy, melodrama s-a refugiat în cinematograf. Acolo, marele public se mai lasă înduioşat de pateticul sentimentelor generoase. în teatru, o privim ca pe un mijloc grosolan de a produce o emoţie de care ne e ruşine.

Melodrama tipică a dispărut aproape cu desăvîrşire de pe scena tuturor teatrelor moderne. Doar prin cartierele oraşelor mari mai îndrăzneşte să mai apară, sinceră şi generoasă, aducînd lacrimi în ochii albaştri ai lui Margot.

Pieziş şi îmbrăcată cu oarecare aparenţe de psihologie, ea se răsfaţă totuşi în atîtea piese moderne, in atîtea drame pariziene.

Nu demult, chiar pe scena Teatrului Naţional s-a jucat *Necunoscuta* lui Bisson, în care pluteam în plină melodramă...

Am fi pornit să credem că melodrama e un produs al romantismului exagerat. Ne-am înşela. Melodrama e mai veche. O găsim şi în teatrul grecesc. Şi fiindcă acum se joacă *Oedip rege,* voi dovedi că această minunată tragedie e clădită pe un fond de melodramă. E de un meşteşug scenic neîntrecut, dar e o melodramă, în care se întrebuinţează cele mai formidabile combinaţii pentru a stoarce lacrimile spectatorilor şi necruţînd nici un fel de neverosimilitate.

Oedip e un copil de rege părăsit pe muntele Citheron. In loc să-1 ucidă, păstorul ce-1 adusese îl dădu unui alt păstor. Astfel ajunse la curtea lui Polyb. Crescu aici ca şi cum ar fi fost fiul regelui, neştiind taina naşterii sale, ca în cele mai caracteristice melodrame. Se cunosc împrejurările ce-1 aduseră la Teba, i se dă tronul lui Laios, fără să se întrebe de asasinii lui. Abia după mulţi ani se pune să-i descopere. Descoperire tragică, deoarece asasinul era chiar el.

Se cunosc apoi celelalte descoperiri pe care le face încetul cu încetul, prin arta atît de savantă a lui Sofocle. Un sol îi vesteşte moartea lui Polyb ; solul e *tocmai* păstorul ce-l luase de pe muntele Qtheron. Un sclav îi mărturiseşte că e fiul lui Laios şi nu al lui Polyb, e *tocmai* sclavul în sarcina căruia îi dăduse Laios ca să-l ucidă. Ce coincidenţă melodramatică !

Deznodământul este deci îngrozitor : Oedip e ucigaşul tatălui său, bărbatul mamei lui şi tatăl fraţilor săi ! Nici nu se putea născoci ceva mai patetic şi mai melodramatic. Nu vom găsi o astfel de situaţie nici în *Lazare le pâtre* al lui Bouehardy, nici în tenebroasele melodrame ale [lui] d'Ennery. încheierea melodramei lui Sofocle e cunoscută : Iocasta se spînzură, iar Oedip apare pe scenă cu ochii scoşi.

Şi totuşi, *Oedip rege* e una din cele mai pure şi mai frumoase tragedii antice. Ca tehnică, e chiar superioară tuturor tragediilor clasice. Melodrama e eternă şi apare sub toate formele şi cu toate epocile literaturii universale.

TEATRUL NAŢIONAL : „SAMSON", PIESA ÎN PATRU ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Samsoh nu e piesa cea mai bună a lui Bernstein. E însă cea mai tipică pentru „maniera" lui Bernstein : o idee dramatică puternică reprezentată într-o arhitectură solidă, rapidă şi violentă...

Ideea porneşte de la legenda biblică a lui Samson. Captiv şi cu ochii scoşi, Samson ducea o tristă viaţă printre filisteni,, silit să învârtească piatra unei mori. Pentru a-i umplea paharul, filistenii îl siliră chiar să ia parte la o serbare dată în amintirea prinderii lui. învolburat de ruşine, Samson îşi aduse, în sfîrşit, aminte că e Samson. Bîjbîind cu mîinile, el apucă cei doi stîlpi pe care se sprijinea templul şi, zguduindu-i, nărui întreaga clădire. Astfel muri si el împreună cu asupritorii lui.

Pe urma legendei lui Samson, Bernstein a construit pe Jacques Brachart, un erou *tipic* al teatrului lui Bernstein, croit, de altfel, şi pe măsura talentului şi fizicului lui Lucien Guitry: un erou masiv şi voluntar... Un om născut într"0 mahala a MarsiUei, fost hamal în port, un om de voinţă, care, după ce a trecut prin toate meseriile cu putinţă, ajunge un fel de „rege al cuprului", în fruntea unei averi de treizeci de milioane, şi e însurat cu o marchiză autentică, Anne-Marie d'Andeline, care nu-l iubeşte, dar pe care el o iubeşte cu toate puterile lui de

plebeu îndrăgostit de elegante şi de aristocraţie. „încă de pe cînd eram o haimana din răspîntiile Marsiliei, mărturiseşte el, fui tulburat de o pasiune... O tînără nobilă... de pe atunci încă ! în fiecare zi o pîndeam la ieşire, în fiecare zi ea trecea plăpîndă, despreţuitoare şi suverană pe dinaintea unui biet băiat sărac care lăsa ochii în jos... Merita ea atîta cinste ? Nu ştiu... Chipul ei înfrumuseţat a hotărît însă de soarta mea... Cînd am început să mă gîndesc cu tot dinadinsul la femei, spre această viziune a copilăriei mi se îndreptau dorinţele. în seara în care te-am întîlnit (îi spune el nevestei lui), în care am văzut pentru întîia dată ochii tăi sinceri şi mîndri, gesturilei tale hotărâte, în care am auzit vorba ta simplă, limpede, trufaşă, mi s-a părut că amintirea de acum 30 jde ani mi se arată deodată dinaintea ochilor în carne şi oase..."

Anne-Marie nu-1 poate suferi. Măritîndu-se cu dînsul, ea se vînduse de mila părinţilor ei scăpătaţi. Fireşte, îl şi înşeală cu un om din lumea ei, cu Jerome Le Govain, ce-şi făcuse o oarecare avere, mergînd în brazda speculaţiilor financiare ale lui Jacques.

în Jacques se deşteaptă o mînie feroce, plebee şi animalică... O mînie de fost hamal de pe cheiurile Marsiliei.

Mînia lui Samson, care zguduie coloanele templului, murind sub ruine împreună cu duşmanii lui. Jacques Brachart face o lovitură de bursă, în urma căreia îşi pierde imensa lui avere pentru a sărăci şi pe Le Govain, ce-şi pusese micul lui capital în acţiunile aceleiaşi mine de cupru.

Iată „gestul" lui Samson ! Mai mult chiar decît Samson : Brachart pierde treizeci de milioane pentru ca Le Govain să piardă cîtevă sute de mii, pe cînd Samson îşi dăduse numai o viaţă pentru a ucide pe *toţi* duşmanii lui... E drept că prin măreţia biblică a gestului său îşi cucereşte şi nevasta...

Nu cred să fi făcut cineva „gestul" lui Brachart, cu atît mai mult cu cît părea şi nefolositor : Anne-Marie părăsise pe Le Govain. Nu cred că ar putea cineva să-1 facă... Şi totuşi e plin de-o frumuseţe ce trece peste realitate, devenind simbolică. în amănuntele materiale pe care le dă Bernstein, o astfel de răzbunare nu se poate întîmpla. E însă un puternic simbol, o adevărată potenţa a unui amestec de mînie şi de uitare de sine. E o idee „bernsteiniană".

Tecnica e, de asemeni, „bernsteiniană", mai ales în actul al treilea. într-o cameră a hotelului Ritz sunt cei doi duşmani : Jacques Brachart şi Jerome Le Govain. La început, o scenă de falşă prietenie ; apoi, de adevărată captivitate. Le Govain e ostatecul lui Jacques, pînă ce Flach, omul lui de afaceri, va da lovitura de bursă ce-i va ruina pe amîndoi. Lovitura aceasta de bursă, care poate despoia pe un om de treizeci de milioane într-o clipă, e zugrăvită într-un „raccourci" destul de neverosimil, deşi nu e lipsit de vigoare şi de efect teatral. Actul e de o violenţă „bernsteiniană", ca toate faimoasele lui acte în două persoane. O gradaţie savantă şi apoi o izbucnire fioroasă de bestialitate. Gorila se deşteaptă în om :

„Le *Govain.* Ah ! canaille ! Sale canaille ! Sale crapule ! Sale voleur!

Jacques. La bete hurie ! Bonne affaire ! Tu es bouffe.

Le Govain. Le bandit! Le bandit! Cocu ! Vieux cocu ! Oui, je l'ai eue ta femme !

Jacques. Ah ! Jessie, tu as eu ma femme, eh bien, moi, j'avais couche avec la tienne d'avance ! Et tout le monde a couche. Tout le monde lui a passe dessus. Tu baladeras la femme â tout le monde.

Le Govain. Miserable filou, je te forcerai bien â te battre.

Jacques. Tais-toi, donc ! Tiens, tu es libre. Redeviens le tapeur, le gigolo, l'invite. Ou bois ta honte, suiş ton coeur et epouse ta putain ! Vous ferez un beau couple.

Le Govain. A bientot, gibier de bagne !

Jacques. Allez, ouste !..."

O astfel de violenţă, şi de situaţie şi de cuvinte, trezeşte, fireşte, emoţia spectatorilor ; îndepărtează însă pe literaţii şi pe iubitorii de nuanţe.

IDOLUL

în Ema găsisem critica unei eroine romantice : o fată crescută în iluziile lecturilor romanţioase, care îşi sfărîmă viaţa din dorinţa de a trăi aievea ceea ce citise în cărţi. Cînd văzu că era victima unui primejdios miraj, era prea tîrziu. îşi pierduse liniştea sufletului pentru totdeauna; creditorii o încolţeau din toate părţile. O singură scăpare mai avea : moartea...

Şcoalele literare se urmează ca şi generaţiile, pornind adese de la un spirit de reacţiune... Ce face o şcoală desface cealaltă. Arta, ca şi viaţa, e o veşnică pînză a Pene lopei, pe care minele grăbite ale unei generaţii o ţese ; iar mînile tot atît de grăbite ale generaţiei următoare o destramă...

Naturalismul este deci, în mare parte, o creaţiune împotriva romantismului. Era firesc ca întîia lui grije să fie dărîmarea idolilor romantici : *Madame Bovary* a lui Flaubert fu una din cele mai viguroase lovituri de ciocan în colosul cu picioare de argilă al romantismului...

Orice şcoală literară purcede totuşi dintr-o realitate sufletească. E, desigur, la mijloc exagerarea unei realităţi — căreia nu i se poate însă tăgădui existenţa. Romantismul e o exagerare a sentimentului. Sentimentul există totuşi şi a existat întotdeauna.

De fapt, romantismul e mai vechi decît începutul veacului XIX. Un critic francez 1-a studiat şi în Corneille şi în Racine. Oricine îl poate găsi şi acum în atîtea ma-

nifestaţii artistice. A dispărut ca şcoală, mai trăieşte totuşi în tendenţe disparate. Din marele idol au sărit frîn turi ce-i supravieţuiesc. Dacă nu mai e colosul din Rodos; printre picioarele căruia treceau galerele încărcate, e 6 pulbere de mici idoli de buzunar.

* 9

în *Gioconda* de Gabriele d'Annunzio găsim un astfel de idol : o frîntură mare de granit, care rezistă încă timpu'^ lui, ducînd o viaţă încăpăţînată.

Mirajul educaţiei romanţioase a găsit în Flaubert *b* puternică lovitură de ciocan : idolul a plesnit în mii de aşchii... Mirajul „Artei" şi al „Artistului" — dincolo de morală şi de obligaţiile omeneşti — n-a găsit încă lovi-, tura formidabilă pe care ar merita-o. Face victime. Tînărul poet francez ce s-a aruncat în rîul Marna acum cîţiva ani fusese o victimă a acestei concepţii asupra menirei artistului. Avînd două braţe sănătoase şi o cultură îndestulătoare, a preferit să moară decît să-şi cîştige viaţa şi prin alte îndeletniciri, cel puţin tot atît de serioase ca şi înşiruirea cîtorva rînduri rimate... Umbra lui Chalterton îl chinuia... Geniu şi nefericire... Arta ce pluteşte deasupra vieţei... Artistul ce nu se poate mlădia cerinţelor meschine ale existenţei. Talentul ce nu se cuvine să fie profanat în ocupaţii zilnice, bune numai pentru ceilalţi muritori prozaici... Atîţia nori aristofanici ce împînzesc minţile bieţilor tineri, declasîndu-i sau aruncîndu-i chiar în braţele reci ale unei morţi timpurii...

Capitalele lumei sunt pline de atîţi tineri tenebroşi, de atîtea genii obscure, blăstămînd prozaismul vieţii care nu le îngăduie să trăiască din sonorităţile versurilor lor. Preferă să îndure cea mai crîncenă mizerie sau, ceea ce e şi mai trist, să lunece la o viaţă parazitară, decît să lupte drept şi cinstit cu nevoile existenţii, lăsînd artei numai prisosul senin al ocupaţiilor lor intelectuale...

Rămăşiţă romantică tenace încă, supravieţuind sub numele de „cotetism", care presară florile unei dureri timpurii pe atîtea frunţi palide !

In *Gioconda* nu găsim contrastul acesta între viaţa prozaică şi artă ca în *Chalterton.* Găsim totuşi o preamărire grandilocventă a „Artei" în dauna vieţii...

Artistul nu e un om ca oricare altul, supus legilor morale ce cîrmuiesc biata omenire. El este un mare creator de frumos. Frumosul păşeşte însă înaintea binelui. Artistul poate deci călca în picioare toate legăturile ce l-ar încătuşa. Lucio Settala îşi părăseşte nevasta, ce-i scăpase odată viaţa, pentru a urma pe Gioconda, care reprezintă „Arta" — cu A mare. Ce-i pasă lui de nevastă, de copiliţă, de cămin, de recunoştinţă ! El e un Artist. Nu-şi urmează decît vocaţia lui artistică. Funcţiunea lui socială e de a crea. în Gioconda vede o serie de blocuri de marmoră desfăcîndu-se în nepieritoare statui. Ajunge...

Şi pe un astfel de idol romantic, d'Annunzio îşi împleteşte cupletele elocinţei lui, fioriturile unui verbalism neistovit... Peste drepturile umane, drepturile Artei...

Vătămătoare iluzie şi nefastă rămăşiţă romantică ! Piesa lui e de o rară slăbiciune dramatică. în afară însă de insuficienţa tehnică, *Gioconda* e şi o operă falacioasă.

TECNICA

Fiecare artă are o tecnică a ei : teatrul, ca şi oricare alt gen literar. Tecnica nu e, desigur, singura condiţie a artei. E însă una din condiţiile ei esenţiale. E un fel de sistem osos peste care se rotunjeşte corpul omenesc. Nu e viaţa însăşi. Susţine şi organizează însă viaţa...

Sunt piese de teatru care au numai tecnică. De la Paris ne vin atîtea drame şi comedii minunat construite. Şi numai cu ajutorul unei tecnice impecabile izbutesc să aibă succes.

Nu aceasta e, fireşte, idealul artei. Arta e mai mult decît un sistem osos. Trebuie viaţă, trebuie creaţie adevărată, trebuie intuiţie — însuşiri cu mult mai însemnate decît tecnica.

Sunt şi lucrări de mare valoare lipsite de o tecnică sigură. De pildă, unele piese de .Shakespeare sunt rău orînduite, au digresiuni, sunt lipsite de continuitate psihologică, au frîntUri în acţiune.

Scăderi vădite şi cu atît mai primejdioase cu cît vin de la un dramaturg de geniu. Sub protecţia pildei lui, alţi scriitori voiră să ridice nişte defecte la valoarea unor calităţi şi la înălţimea dogmei unei dramaturgii noi, care s-ar sili să ne dea crîmpeie de viaţă slobodă, fără nici o înlănţuire meşteşugită şi subordonată tecnicei genului în care voiesc să reproducă viaţa... Ca urmare, avurăm o serie de încercări neizbutite.

Cele mai adese însă, operile de mare valoare au o tecnică solidă şi eternă.

Pentru a nu ieşi din actualitatea noastră dramatică, să facem o comparaţie sub raportul tecnicei între două piese : una de acum douăzeci şi trei de veacuri şi cealaltă de mai puţin de două decenii, între *Oedip rege* al lui Sofocle şi *Gioconda* lui Gabriele d'Annunzio.

Negreşit că în *Oedip* e o temelie pasională mai puternică şi mai adînc omenească decît în *Gioconda.* Tragedia regelui Tebei porneşte dintr-o realitate sufletească mai zguduitoare decît tragedia cam artificială a lui Lucio Settala, care se zbate între datoriile lui morale şi închipuita lui datorie către „Artă"...

Lăsînd însă la o parte deosebirea de fond sufletesc, *Oedip rege* este o tragedie construită pe o admirabilă tecnică dramatică, pe cînd *Gioconda* e opera unui poet liric lipsit de cele mai elementare cunoştinţi ale artei dramatice.

Fatalitatea care face temeiul tragediei lui Sofocle, ca şi al multor tragedii greceşti, nu mai face şi temeiul teatrului modern. Simţim chiar un fel de nemulţumire în faţa acestor victime nevinovate ale unui destin orb. Le compătimim, dar nu îndestulează nevoile noastre etice. Poezia timpurilor moderne este poezia morală a liberului .arbitru, a voinţei libere. Numai astfel faptele noastre pot fi însoţite de un calificativ moral. Cele douăzeci şi trei de veacuri n-au trecut în zadar peste concepţia teatrului grecesc. Înţelegem altfel frumuseţea etică...

Au trecut însă cu totul de prisos în ceea ce priveşte tecnică. *Oedip rege* e şi astăzi o piesă ce stă în picioare ca operă de teatru, pe o osatură solidă şi neclintită.

Sofocle e tot atît de mare dramaturg ca şi Bernstein, ştiind să treacă o acţiune teatrală prin toate treptele formale ale interesului.

Lăsînd la o parte „corul", care e o latură specifică a concepţiei antice asupra teatrului, tragedia lui Sofocle e p construcţie savantă, făcută cu o preciziune pe care ar rîvni-o şi dramaturgii moderni. îngrozitoarea taină ce învăluie pe Oedip se risipeşte încetul cu încetul, fiecare scenă aduce un element nou, o descoperire nouă.

Nimic nu se poate înlătura fără prăbuşirea întregei arhitecturi. Cea din urmă scenă e încununarea firească a acestei progresiuni dramatice : Oedip află, în sfîrşit, situaţia lui tragică, după ce a trecut prin toate momentele sufleteşti necesare pînă la certitudinea din urmă.

Iată pentru ce opera lui Sofocle [este] tînără încă şi se poate asculta ca o dramă modernă. Nimic nu e învechit în construcţia ei.

Nu tot aşa şi *Gioconda* lui d'Annunzio. După douăzeci de ani, ea pare o fantomă întîrziată în lumea realismului nostru sufletesc...

Un act întîi cu desăvîrşire de prisos, cu digresiuni poetice asupra Egiptului, care nu concurg la dezvoltarea acţiunii... Un act al IV-lea de asemenea de prisos, pentru că drama e în sufletul lui Lucio Settala, şi nu a Silviei, pe cînd d'Annunzio îşi prelungeşte piesa pentru a ne povesti suferinţa părăsitei Silvia, care sub raportul teatral nu ne mai interesează. Cele două acte (II şi III) conţin miezul unei piese, fără să-i aibă şi tecnică. Povestiri, confidenţe, vorbe, vorbe — şi lipsă de acţiune şi de conflict. Iar cînd vine conflictul, se rezolvă în declamaţie.

Numai această comparaţie ar fi de ajuns ca să ne arate înalta valoare a tecnicei, pe care unii scriitori o despreţuiesc...

TEATRUL REGINA MĂRIA :

„GIOCONDA", DRAMA ÎN PATRU ACTE DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Sunt o veche victimă a teatrului lui d'Annunzio. Am ascultat cu o creştinească răbdare cele două momente ale geniului - verbal al acestui mare poet : *Le miracle de Saint Sebăstien* şi *La Pisanelle.* Nu mi-a rămas în amintire decît o furtunoasă ploaie de cuvinte, silueta de efeb a Idei Rubinstein, care, avînd inteligenţa picioarelor, îşi închipuia că are şi inteligenţa teatrului; şi glasul tunător al lui de Max. îmi răsună şi acum în urechi fanfara ritmului lui d'Annunzio : trompete şi tromboane, sonorităţi verbale şi preţiozităţi de cugetare poetică, simboale laborioase şi naivităţi căutate. în tot, o rară impresie de rafinărie zadarnică, lipsită de viaţă scenică.

Şi de *Gioconda* mi-aduc aminte a o fi văzut la Le Gymnase, cu Suzanne Despres. O regăsesc acum la Teatrul Regina Măria cu aceeaşi impresie : e cea mai bine făcută piesă a lui d'Annunzio ; este totuşi o piesă cu desăvîrşire slabă sub raportul teatral. Nicăieri ca în Gioconda nu se poate dovedi mal limpede că meşteşugul dramatic cere o anumită viziune şi îndemînare, ce nu sunt o urmare firească a talentului literar. Marele poet al Renaşterii latine, marele romancier al *Triumfului morţei* sau al romanului *II piacere* e un stîngaci cioplitor teatral. Chiar în faţa *Giocondei,* încercarea lui dramatică cea mai izbutită, critica stă nedumerită. Cu cea mai mare uşurinţă poate dovedi că două acte sunt cu desăvîrşire

de prisos şi că în celelalte două acte (actul II şi III), în care e, în adevăr, o piesă de teatru, tecnică e slabă.

în *Gioconda* avem, fireşte, un simbol: cel mai vechi şi mai nesuferit dintre simboale, rămas ca o moştenire a romantismului. E simbolul „Artei" — a acestei divinităţi ridicate printre noi ca un Sfinx nepătruns, sfîşiind atîtea existenţe naive, ce aleargă după un frumos absolut şi după himerele unei arte dezlegate de viaţă. E visul de artă al unui romantism decadent închis în învelişul formelor plastice sau al sonorităţilor, fără nici o consideraţie pentru viaţă. E estetismul atît de mult cîntat în nimicurile pretenţioase ale lui Oscar Wilde şi în romanele activităţii din Urmă a lui d'Annunzio, în care găsim o hipertrofie a estetismului, vorbindu-ni-se în tonul cel mai înflorit şi mai sonor de „Artă" ca de o divinitate atotstăpînitoare, în faţa căreia viaţa nu preţuieşte nici cît un fir de nisip...

Problema artistului ce se crede dezlegat de orice obligaţie morală o găsim cu prisos şi chiar cu saţietate în opera literară a lui d'Annunzio, îndepărtînd-o de sufletele ponderate prin pretenţia ei neîndreptăţită. Sub forma scenică o găsim şi în *Gioconda...*

Sculptorul Lucio Settala se luptă între datoria de recunoştinţă ce-l leagă de nevastă-sa, Silvia, şi între chemarea irezistibilă a „Artei" întrupată sub forma unei femei, Gioconda, pentru care se sinucisese odată şi pe care o urmează pentru totdeauna, după ce Silvia îi scăpase viaţa prin îngrijirile ei.

Gioconda e întruparea „Artei", cu ochii fatali şi ademenitori. Nu e o femeie oarecare, cu o stare civilă şi cu o psihologie individuală... E „Arta", pentru care un om îşi răpune viaţa sau calcă peste cele mai sfinte afecţii şi datorii umane... Apărînd la aceeaşi oră în atelierul sculptorului bolnav încă, Gioconda e sigură de izbînda ei...

Netrăind decît pentru creaţia frumuseţei plastice, văzînd în fiecare bloc de marmură corpul armonios al Giocondei, Lucio se duce orbeşte spre atelierul în care era aşteptat. Silvia e „viaţa" zilnică, făgaşul datoriilor şi

obligațiilor înguste ; Gioconda e „Arta" nepieritoare !... Cele două femei își dispută existența lui Lucio Settala...

Cunoaștem cu toții geniul verbal al lui d'Annunzio din atîtea creațiuni de verbalism, pornind de la *Il juoco* încoace... Și acolo era un artist, Stelio Effrena, cucerit de măreția artei lui, beat de vorbe goale, risipindu-și grandilocvența în decorul superb al Veneției; și acolo era vorba de două mîini „divine", ca și mîinile Silviei, ce sunt strivite sub greutatea statuiei inspirate după Gioconda... Aceeași grandilocvență o vom găsi și în *Gioconda :* toate locurile comune romantice asupra drepturilor „Artei" își desfășoară coada lor de păun în scene lungi, înaintea cărora ridicăm umerii cu nepăsare.

Sub raportul teatral, *Gioconda* e lipsită de orice meșteșug dramatic.

Actul întîi e în afară de piesă ; actul al IV ne povestește durerea Silviei după plecarea lui Lucio. Cum drama e în sufletul lui Lucio, acest adaos nu ne mai interesează. Actele II și III au un miez dramatic, expus mai mult sub forma de confidențe și povestiri decît prin acțiune. în tot, o lucrare de îmbătrînit romantism și de insuficiență tecnică.

MAI MARE CA NATURA...

S-ar crede că arta realistă ne dă o icoană credincioasă a lumei înconjurătoare. Poate un fel de fotografie, în deosebire de arta romantică, eroică și măritoare.

E totuși o greșeală.

în operele cele mai realiste găsim o tendință de mărire. Naturei i se adaugă omul, cu personalitatea și interpretarea lui. Pe nesimțite, din individ se ridică simbolul care subsumează o categorie întreagă de indivizi și devine reprezentativ.

Nu voi pleca, desigur, de la *Gioconda* lui Gabriele d'Annunzio. *Gioconda* e o dramă romantică, și nu realistă. Eroii nu trăiesc ca indivizi, ci în virtutea unui înțeles simbolic. Silvia e viața, cu toate datoriile ei morale ; Gioconda e Arta, cu cerințele ei și mai imperioase. Amîndouă își dispută întîietatea în sufletul sculptorului Lucio Settala. Oamenii nu există decît pentru a pune în lumină o anumită concepție morală — sau, mai bine, imorală...

E mai ciudat însă că descoperim o oarecare tendință simbolică și în opere dramatice de un profund realism. Rămînînd în actualitatea dramatică, mă voi opri la *Samson* al lui Bernstein.

Cu tot caracterul ei de superb și brutal naturalism, drama lui Bernstein are în creația lui Brachart tendența de a trece peste cadrele psihologiei comune, spre con-

struirea unui tip simbolic. Lovitura lui Brachart nu e in ordinea firească : n-a existat niciodată un om care, pentru a sărăci cu cîteva sute de mii pe amantul nevestei lui, se despoaie de enorma lui avere de cincizeci de milioane de lei printr-un instantaneu joc de bursă. Bernstein n-a putut vedea nicăieri un astfel de om. Brachart e mai mare ca natura. în mii de exemplare omeneşti există, desigur, setea de răzbunare împotriva rivalului din dragoste, împinsă pînă la mari sacrificii personale. Din acumularea acestor sacrificii, Bernstein a scos figura mărită, uriaşă a lui Brachart, care n-are model în lumea noastră cunoscută. Pentru a-i găsi un model, trebuie să mergem tocmai la legenda biblică a lui Samson zguduind coloanele templului filistean spre a se îngropa sub ruine împreună cu duşmanii lui...

Chiar şi în Courteline, cel mai realist poet comic al literaturei contemporane franceze, găsim stăruitoarea tendenţă a mărirei eroilor săi... Nemuritorul Boubouroche e nemuritor pentru că e mai mare decît natura... Niciodată nu se va găsi un om care să păstreze o seninătate atît de imbecilă în faţa revelaţiei nefericirii lui casnice. Cînd Adela îi spune că în privinţa tînărului găsit în dulapul camerei de culcare e un „mare secret de familie" — Boubouroche se grăbeşte s-o roage să nu-i divulge un secret ce nu-i aparţine. O astfel de naivitate iese din cadrele psihologiei comune.

Tot aşa şi în celelalte mici piese ale marelui comic francez găsim o siluire a legilor naturii. Eroul lui, La Brige, cu toate aventurile lui judiciare, nu poate fi înţeles decît ca un simbol al nedreptăţii justiţiei, al tuturor paradoxalelor articole de cod, din ciocnirea cărora dreptatea iese cu aripa frîntă... Aventurile lui La Brige nu sunt reale ; din suprapunerea lor vedem totuşi inechitatea haotică a legilor mai puternic zugrăvită decît dacă poetul s-ar fi ţinut strîns de copia fidelă a realităţei.

Mai mult decît atît, în unele acte comice, Courteline părăseşte cu totul terenul realismului, pentru a introduce corul antic — un fel de refren poetic care subliniază caracterul simbolic al acţiunei dramatice ce trece peste însemnătatea amănuntelor riguros copiate.

Tot astfel şi la Caragiale...

Luaţi în literatura lor strimtă, unii din eroii comediilor lui nu sunt expresia realităţei. Seninătatea lui Trahanache, imbecilitatea lui Agamiţă Dandanache, servilismul lui Pristanda nu sunt atitudini sufleteşti cu totul exacte. Ele au trecut prin prisma măritoare a lui Caragiale, devenind oarecum simbolice. Nimeni n-a zis : „Dacă e anonimă o iscălesc şi eu", nimeni n-a ţinut epicul discurs al lui Farfuride, revizuind pe ici, pe colo constituţia... în punctele esenţiale, şi, totuşi, această natură mărită ne dă adevărata esenţă simbolică a naturei.

Adevăratul simbolism se găseşte deci în cele mai realiste opere de artă...

LEGENDA TRANDAFIRILOR ROŞII

încheiere

Scriu cu oarecare timiditate şi neîncredere cuvîntul „încheiere"... Discuţia în jurul legendei trandafirilor roşii tinde să devină legendară. Nu i s-ar putea prevedea sfîrşitul. S-au ridicat deodată atîtea mărturii şi bunevoinţi, încît îmi vine să cred că ţara noastră e o ţară arcadică, în care meritul îşi găseşte apărătorii lui fireşti în toţi cititorii. S-au găsit însă şi nechemaţi, bucuroşi de a se amesteca într-o discuţie în care nu puteau aduce nici o lumină nouă... Cu acest prilej, am văzut, ca de atîtea alte dați, că nu există „evidenţă". O fărîmă de răutate ajunge să turbure un ocean de limpidităţi...

Un tînăr mai isteţ mi-a ţinut o adevărată cuvîntare asupra durerei cu care întâmpinăm succesul confraţilor. Suntem porniţi să aruncăm o umbră de îndoială asupra bucuriei prietenilor... Mai limpede, articolul meu izvora din gelozia ce-mi roade sufletul din ziua reprezentărei poemului dramatic al d-lui Zaharia Bârsan.

E drept că, de cîtva timp, sunt zguduit de fiorii geloziei. Preacuviosul d. Gala Galaction m-a învinuit sub iscălitură proprie că sunt gelos pe talanţii lui. Şi cu ce pîntecoasă satisfacţie mi i-a numărat! Mai tîrziu se încumetă şi mai mult: nu-i invidiam numai talanţii, ci şi

talentul ! Talentul d-lui Gala Galaction, a cărui unitate de măsură e „lopata" fratelui său N. D. Cocea.

Şi în cazul poemului dramatic al d-lui Zaharia Bârsan nu puteau lipsi contemporani care să vorbească pe departe sau pe de aproape de „gelozie". O insinuare fără nici o însemnătate personală, dar cu o oarecare însemnătate generală. E la mijloc tăgada dreptului de critică.

\> *

Şi doar problema e din cele mai limpezi cu putinţă... Iată o peisă de teatru al cărei subiect simbolic — meritul ei cel mai necontestat — se găseşte în nuvela unui scriitor mort abia de doi ani... E la mijloc o chestie şi de proprietate literară şi o chestie morală. Cred că eu le-am pus cu destulă discreţie.

Era un drept al meu. Aveam dinaintea mea un fapt incontestabil, mai puternic decît o falangă de păreri şi de insinuaţii. Şi cine nu cunoaşte bucuria unui fapt pozitiv în această penumbră de probabilităţi care e critica !

Faptul nici n-a fost contestat.

Mai mult chiar, a fost întărit de însuşi d. Zaharia Bârsan. Da, subiectul *Trandafirilor roşii* e acelaşi ca şi subiectul nuvelei lui Anghel. Un singur adaos : Anghel l-a luat de la d. Bârsan, şi nu d. Bârsan de la Anghel, cum s-ar părea după ordinea cronologică a operelor lor...

A urmat o lungă serie de mărturii : sunt scriitori ce cunosc subiectul piesei d-lui Zaharia Bârsan de un deceniu. Cu atît mai bine ! Dovada pentru mine e făcută. Problema e întoarsă. Anghel e vinovat...

De unde însă puteam cunoaşte toate misterele acestui „împrumut" literar. Eram eu dator să ştiu planurile literare ale d-lui Bârsan de acum zece ani şi convorbirea lui cu poetul D. Anghel ? Nu cred să mi-o pretindă cineva...

Sunt critic şi am datoria să judec numai lucrurile intrate în domeniul public. Nu pot cunoaşte şi dedesubturile lor personale.

Aveam dinaintea mea un *fapt* de istorie literară. Un fapt netăgăduit. L-am pus cu seninătatea unei conştiinţi ce-şi face o datorie profesională, fără ură, fără părtinire,

dar şi fără prietenie. Dacă nu poate fi o ştiinţă, critica trebuie să aibă totuşi ceva din obiectivitatea ştiinţifică.

*

Mai mult chiar : cred că i-am făcut un mare serviciu literar d-lui Zaharia Bârsan dîndu-i putinţa să se apere aşa cum s-a apărat.

Mai tîrziu, ar fi fost poate prea tîrziu. Oameni suntem. Dovada nu s-ar mai fi putut face. Criticul literar al viitorului ar fi dat peste identitatea subiectului celor două lucrări şi atunci procesul d-lui Zaharia Bârsan ar fi fost judecat fără apel.

De altfel, d. Bârsan a procedat cu oarecare uşurinţă. N-a protestat prin nici un rînd atunci cînd Anghel şi-a publicat *Jertfa*... Nici cînd şi-a publicat textul piesei n-a adăugat o notiţă în care să-şi revendice dreptul de proprietate a subiectului. Trebuia să se aştepte deci la revelaţia pe care n-a voit s-o facă singur... Şi e mai bine că am făcut-o acum decît mai tîrziu. Şi mai ales, c-am făcut-o prieteneşte...

Astfel stă chestiunea *Trandafirilor roşii.*

Nimic nu poate fi mai legitim decît intervenţia mea. Nimic nu-i putea întări legitimitatea mai mult decît răspunsul d-lui Zaharia Bârsan... Şi în această lume rău făcută, s-au găsit totuşi suflete perverse care să vorbească de invidie şi de gelozie, proiectîndu^şi micimea lor asupra problemelor celor mai obiective.

TEATRUL REGINA MĂRIA :

„STRIGOII", DRAMA ÎN TREI ACTE DE HENRIC IBSEN

Dacă în *Strigoii* nu s-ar pune un „caz" cu totul modern şi nu s-ar vorbi de o boală pe care antichitatea pare a n-o fi cunoscut, drama lui Ibsen ar putea sta alături de tragediile greceşti prin simplicitatea liniilor sale, prin viguroasa sobrietate a efectelor teatrale şi mai ales prin felul de fatalism antic care pluteşte deasupra ei...

In *Strigoii* lui Ibsen e pusă problema *eredităţii.* E pusă atît cît se poate pune o „problemă" într-o piesă de teatru sau în orice operă literară : fără vreo concluzie de ordin general, ci strict limitată la cazul în discuţie... Tocmai din neputinţa de **â** generaliza şi de a trage o concluzie mai largă şi de obiectivitatea unei legi ştiinţifice, iese şi zădărnicia aşa-numitului *tezism* în artă.

La ce folosesc „tezele" dacă nu izbutesc să îmbrăţişeze decît un singur caz ? Alături sunt mii de cazuri asupra cărora concluzia tezei nu are nici o validitate. Nu ne-a dovedit deci nimic. Nu ne-a convins cu nimic. Opera suferă prin evidenţa *intenţiei* artistului, fără să cîştige în putere de convingere sau de sugestie. Toate piesele şi romanele puse în slujba unei teze sociale sau chiar morale nu trăiesc, prin urmare, decît prin valoarea lor artistică, şi nicidecum prin valoarea tezei pe care vor s-o apere. Teza e problematică şi îngrădită. Niciodată nu se ridică la universalitatea unei legi ştiinţifice.

Nu trebuie să căutăm deci în *Strigoii* lui Ibsen o problemă şi o soluţie. E un caz de hereditate — şi atît. Din tratarea lui nu iese nici o concluzie generală.

Am amintit impresia de teatru antic pe care o deşteaptă drama lui Ibsen. Şi nu e vorba numai de tecnica ei sobră şi limitată la un număr restrîns de persoane, ci de atmosfera totală a dramei şi de fatalismul ei imoral...

Am arătat altă dată că elementul esenţial al tragediei greceşti este ideea fatalităţii. Pe deasupra eroilor pluteşte destinul... Acţiunea nu se petrece între fiinţele ce vin pe scenă, ci în sufletul marelui regizor divin care a croit fiecăruia un destin. E drept că şi destinul grecesc îşi are uneori un fel de îndreptăţire îndepărtată. Tragedia Atrizilor porneşte de la crima iniţială a lui Atreu, care oferise fratelui său Thyeste un ospăţ pregătit din carnea copiilor lui. Nenorocirile nevinovaţilor urmaşi ai lui Atreu îşi au deci izvorul în nelegiuirea străbunului lor : copiii plătesc pentru părinţi.

Alteori nu există însă nici această îndreptăţire : avem înaintea noastră un destin orb.

Concepţia fatalistă a lumei trece însă dincolo de marginile binelui şi răului. Faptele omeneşti sunt despoiate de toată poezia lor morală, căci nu putem concepe o calificaţie etică fără un liber arbitru. Lipsa de frumuseţe morală stăpîneşte, de altfel, nu numai tragedia grecilor, ci aproape şi întreaga lor literatură. Va trebui să se scrie odată un studiu asupra *Iliadei* şi *Odiseei* din acest punct de vedere. Eroii îşi ţin mai întîi unul altuia lungi discursuri de invective sau de premărire personală, apoi se iau la luptă. Soarta luptei nu e însă hotărîtă prin valoarea eroului, ci prin intervenţia neaşteptată a unui zeu sau prin destin. Achile sau Hector ar fi fost de multe ori învinşi dacă o divinitate protectoare nu i-ar fi scăpat, învăluindu-i într-un nor.

In *Iliada* avem o *theomachie :* se luptă mai mult zeii între dînşii decît oamenii... Personalitatea eroilor este deci cu mult mai scoborîtă prin această tutelă cerească.

Fatalismul tragediei greceşti reapare în drama lui Ibsen sub denumirea modernă de hereditate. Şi aici, ca şi în biblicul Deuteronom : păcatele părinţilor asupra copiilor. Unii fac şi alţii plătesc.

Actele lui Oswald Alving ies din sfera conştientului. Ele nu mai pot fi însoţite de nici un atribut moral. Nu le mai putem aprecia. Boala lui e o moştenire de la tatăl său ; în instinctele lui perverse trăiesc păcatele şi viţiile bătrînului Alving. Perechea din verarîdă e strigoiul celeilalte perechi, care se sărutase tot acolo sub privirea speriată a doamnei Alving.

Pe Oswald nu-l mai judecăm ; faptele lui nu pornesc dintr-un liber arbitru. Il compătimim totuşi.

Căci nu trebuie să uităm că, dacă fatalismul alungă poezia morală a acţiunilor omeneşti, rămîne însă un mare principiu generator de emoţie tragică... Nimic nu poate fi mai tragic decît un om fulgerat de o mînă nevăzută, fie ea a unei divinităţi, ca în concepţia greacă, fie ea a unei barbare fatalităţi atavice, după concepţia medicală modernă. Din această pricină sentimentul de groază şi de, compătimire faţă de Alving stăpîneşte întreg şi puternic. Cîştigă poate chiar în intensitate prin faptul că, aflîndu-ne dinaintea unei fatalităţi oarbe, ni se naşte instinctiv, frica de a nu fi şi noi victimele nevinovate ale unei astfel de fatalităţi.

*

Puternica dramă a lui Ibsen a fost reprezentată aşa cum trebuia. D. Bulandra a jucat minunat pe pastorul Manders, iar d. Manolescu ne-a dat o mare creaţie în Oswald.

MĂRIA BAŞKIRTSEFF

Fluture de noapte al lui Henri Bataille a dat Măriei Başkirtseff o oarecare actualitate. în Franța, Măria e însă de mult actuală. S-a format chiar şi un cult în jurul amintirii ei. Marele preot al acestui cult fusese la început Maurice Barres, care, în volumul *Trois stations de psychoterapie* şi în numeroase alte articole, împleti cununi de mirt pe fruntea tinerei fete.

„La no. 61 al străzei de Prony, scria Barres, trăi cîțiva ani şi muri domnişoara Măria Başkirtseff, minunat făcută pentru a pasiona mii de spirite comprehensive şi dezgustate, al căror ton atrăgător şi supărător interesează critica de cîțiva ani. Şi astfel e forța de care dispune o frumusețe sinceră pentru a ne revela înțelesul propriilor noastre sentimente, încît nicăieri nu m-am apropiat mai mult de formula sufletelor de mîine decît de mica locuință din strada de Prony. Mă dusei la ea pe scurtul drum pe care fata l-a străbătut ea însăşi de atîtea ori pe cînd vizita pe Bastien-Lepage pe patul morței, în casa din strada Legendre, în care, printr-o întîmplare ce mă mişcă, i-am succedat eu pictorului pe care ea îl iubise ca un frate. Neconsolata mamă a Măriei mi-a povestit cum Bastien-Lepage, aflînd vestea fatală, îşi ascunse lacrimile în perini, pe care el singur nu avea decît trei luni pentru a-şi aştepta moartea.

Măria Başkirtseff fu victima a groaznicelor miasme ce plutesc rătăcind deasupra Parisului. Ara văzut pe biroul ei pe fcant şi Fichte deschişi la pagini pasionante, â căror logică i-o întrerupse moartea."

Mai târziu,, Maurice Barres află însă că Măria Başkirtseffhu'ibcuise niciodată în rue de Prony, că murise în 10, rue Ampere, şi că volumele lui Kant şi Fichte nu erau deschise pe birou decît pentru mistificarea curioşilor şi â iubitorilor'de' „psihoterapie". Supărat, el publică atunci un articol în *Figaro,* lepădîndu-se de cultul mult cîntatei lui eroine.

Unul e adevărul şi alta e legenda...

Legenda este însă şi ea o forță tot atît de mare ca şi adevărul. Nimic n-o poate distruge. în luptă cu adevărul, iese adese biruitoare. Sunt legende pe care nici evidența nu ie-a' risipit. Senine, îşi urmează drumul printre veacuri. , . . . •

"','$na<Jin legendele cele mai ţenace privitoare la Măria, Başkirtseff e legăturai ei de dragoste cu marele pictor Bastien-Lepage în împrejurări .atît de tragice. Amîndoi erau atinşi de ftizie, zbătîridu-se sub gheara amarnică .a morți). Un dureros apus de soare. Două vieți împletindu-se în clipa supremă a distrugerii finale...

De altfel, în volumul III al *Jurnalului* Măriei Başkirtseff» numele lui Bastien-Lepage revine destul de adese şi cu multă căldură.

Vizita pictorului la căpătîiul Măriei muribunde e una din acele scene patetice care rămîn în amintirea cititorului şi care trebuie să fi fost fixată şi sub forma unei litografii — consacrarea din urmă a vulgului...

Peste această întrevedere scriitorii aruncară ghirlanzile stilului lor. Chiar şi Anatole France zvîrli un buchet de trandafiri.

Bastien-Lepage trecu astfel în ochii posterității ca „amantul" Măriei Başkirtseff. Asupra lor scriitorii viitorului îşi vor picura lacrimile pietății lor. Străbătînd drumul dintre rue de Prony şi rue Legendre, chiar şi Barres se gîndea cu duioşie la idila tragică a celor doi iubiți, închipuindu-şi că străbătea drumul pe care Măria venea atît de adese la atelierul lui Bastien-Lepage.

Iată însă că un articol al prinţului B. Karagheorghievici aduce adevărata lumină asupra legăturii dintre Măria Başkirtseff şi Bastien-Lepage.

Prinţul B. Karagheorghievici fusese unul dintre intimii Măriei. Cuvintele şi dovezile lui nu mai pot îngădui deci nici o contradicţie.

Legătura dintre Măria şi Bastien-Lepage nu fusese decît o legătură de admiraţie. Atît. Prinţul Karagheorghevici dovedeşte chiar că cei doi „amanţi" nu s-au întâlnit în tot decît de vreo douăsprezece ori, fie în vizită, fie la Bois sau la Salon. Nici vorbă, deci, de dragoste. Măria avea, de altfel, ideile cele mai severe asupra cinstei. Nici nu şi-ar fi putut închipui că Bataille avea să facă din Thyra de Marliew, copiată după modelul ei, un fel de bacantă impudică... In paginile din urmă ale *Jurnalului* său, Măria mărturiseşte, de altfel, că aproape nici nu cunoştea pe" Bastien-Lepage...

Legenda e însă mai puternică decît adevărul. Articolul prinţului B. Karagheorghievici nu va distruge deci nimic. Posteritatea va crede ca şi mai departe în idila tragică a celor doi „amanţi" îmbrăţişaţi în spasmurile morţei. De altfel, legendele sunt nişte mari forţe creatoare de frumuseţe, de simboluri şi de idealuri. Se cuvine deci să le respectăm...

FATALITATEA.

Strigoii, puternica dramă a lui Ibsen, e cristalizată în jurul eredităţii. Oswald Alwing nu e victima greşelilor lui. Alţii au păcătuit pentru dînsul.

E „vermoulu"...

Nu mai poate lucra. Orice încordare îl oboseşte. E rolul instrucţiilor perverse pe cari i le aţîţă alcoolul. Un candidat sortit paraliziei progresive. în mijlocul unei crize, moare, după ce rîvnise la propria lui mamă şi ceruse să i se dea soarele...

Drama lui Oswald e zguduitoare. Orice suferinţă fizică zguduie. Mai simţitori decît noi, cei vechi o alungase de pe scenă. Moartea se petrecea în culise. Ar fi turburat altfel seninătatea concepţiei lor asupra artei şi a vieţii. Această concepţie a evoluat însă o dată cu timpurile moderne. De la Shakespeare încoace zăgazurile durerii s-au deschis largi. Suferinţa a cerut şi ea dreptul la reprezentarea artistică... Sîngele a curs din belşug pe scenă. Sunt piese de ale lui Shakespeare în care scena pare un adevărat cîmp de măcel. La noi, Ştefan cel Mare al d-lui Barbu Delavrancea îşi arde rana în faţa spectatorilor îndelungul unui act întreg.

Suferinţa lui Oswald Ălwing este însă mai tragică decît suferinţa obişnuită. Trezeşte o compătimire mai adîncă. Suntem obişnuiţi.să cercetăm înlănţuirea cau-

zală a lucrurilor. Nu e numai o nevoie ştiinţifică a minţii noastre, ci şi o nevoie a simţului nostru moral.

Suferinţa ce vine în urma unei greşeli e mai uşoară decît suferinţa venită fără motiv. Pare sancţiunea meritată a unei fapte rele. Un criminal condamnat lâ moarte nu trezeşte nici o compătimire. Un nevinovat însă condamnat la moarte trezeşte un adevărat fior tragic. Exista în om un instinct de dreptate şi de morală care judecă şi alege. în faţa lui, durerea şi moartea nu au acelaşi preţ. Purtăm în noi un cîntar cu destulă preciziune : de o parte punem faptele şi de cealaltă răsplata.

Suferinţa lui Oswald Alwing, boala, chinurile şi moartea lui nu vin ca urmare necesară a unei vieţi ticăloase. Doctorul din Paris i-a spus : „chiar din naştere ai un punct viermănos". Apoi adause : „Păcatele părinţilor cad asupra copiilor."

E cuvîntul biblic al *Deuteronomului.*

Modernii îi dau numele de *ereditate.* Cei vechi o numeau *fatalitate.*

De fapt, e acelaşi lucru.

Fatalitatea greacă era de cele mai multe ori oarbă. Alţe daţi era un fel de reversibilitate a vinei părinţilor asupra copiilor şi chiar asupra urmaşilor îndepărtaţi. Sunt familii întregi blestemate. Atreu săvîrşise o crimă faţă de fratele său Thyeste. Toţi descendenţii lui sunt pedepsiţi, în familia Atrizilor urmează un lung şirag de crime şi paricidii. E trista poveste a lui Agamemnon, a Clitemnestrei, a lui Oreste, în jurul cărora s-au cristalizat cele mai frumoase şi mai patetice tragedii ale lui Eschil, Sofocle şi Euripide.

Această reversibilitate, pe care grecii o numeau fatalitate sau destin, nu e altceva decît ereditatea modernă. Oswald Alwing e tot atît de puţin vinovat de instinctele lui perverse şi de ruina întregei lui fiinţe trupeşti şi morale ca şi Oreste ce ucide pe Clitemnestra şi e apoi urmărit de Furii. Deasupra capului lui Oswald pluteşte viaţa ticăloasă a bătrînului Alwing, după cum deasupra lui Oreste plutea crima străbunului său, Atreu. Amîndoi ispăşesc o vină care nu e a lor.

Sub raportul moral, avem negreşit o scădere. Instinctul nostru de dreptate cere o legătură cauzală între faptă şi răsplată. Protestăm sufleteşte împotriva acestei nedreptăţi. Dar cum însăşi viaţa este imorală, am petrece-o aproape în întregime protestînd, dacă ne-am opri la fiecare imoralitate în parte. Arta care ar da cea mai exactă icoană a vieţii ar fi arta cea mai imorală — după cum e, de pildă, istoria omenirii, această lungă înşiruire de nedreptăţi, de dureri nemeritate şi de izbînzi criminale.

Dar dacă morala iese ştirbită sub strivirea destinului, emoţiunea dramatică izvorîtă din conflictul unui erou cu fatalitatea antică sau cu ereditatea modernă este mult mai puternică decît dacă ar izvorî dintr-o suferinţă obişnuită, în faţa unei nedreptăţi atît de mari ni se trezeşte în suflet şi mal" energic simţul compătimirii omeneşti şi al revoltei faţă de puterea oarbă a fatalităţii. Nemaifiind o sancţiune morală, suferinţa devine şi mai tragică. Iată pentru ce impresia pe care ne-o lasă *Strigoii* e tot atît de zguduitoare ca şi impresia tragediilor greceşti : şi de o parte şi de alta avem o suferinţă crescută prin puterile implacabile ale unui destin nemeritat.

TEATRUL REGINA MĂRIA :

„POLICHE", COMEDIE ÎN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE ŞI DE MARIOARA VOICULESCU

Poliche al lui Bataille mă dă îndărăt .eu zece ani : în ziua de 10 decembrie 1906, la premiera ei pe scena Comediei Franceze. Cu tot talentul lui Feraudy, bietul *Poliche* fu primit cu răceală şi chiar cu duşmănie de publicul obişnuit al Comediei. La căderea cortinei, după scurtul act al patrulea, cîteva uşoare fluierături se schiţară. în sală, fără a fi înăbuşite de vreun ropot de aplauze. Limba lui Bataille păruse prea crudă ; unele expresii jignise pudicele urechi ale publicului Comediei.

Quantum mutatus ab Mo ! Ce schimbare de atunci în concepţia decenţei limbei teatrale ! Pe scîndurile bătrînei Comedii au răsunat apoi verbul violent al lui Octave Mirbeau şi cravaşa şuierătoare a lui Henry Bernstein. Urechile s-au deprins. La noi, îndeosebi, deprinderea a lunecat la o adevărată licenţă. Trăim în ţara pamfletarilor. Limba nu mai are nici taine, nici văluri. Cuvîntul propriu stăpîneşte, impudic ca o maimuţă ridicată în vîrful unui stîlp.

Şi totuşi bietul *Poliche* nu merita o primire atît de .rece, deoarece e una dintre cele mai bune piese ale lui Henry Bataille. E poate singura lui încercare de a ne da un „caracter"... Unele dintre comediile lui Bataille se cristalizează în jurul unei istorioare ; altele, în jurul unui „caz". Poliche e un caracter. Desigur, nu un caracter în

stilul mare al lui Moli ere, înfăţişînd o formă primară a sufletului omenesc, un avar, un hiprocrit sau un mizantrop, dar o încercare de a prinde psihologia unor nuanţe sufleteşti. Poliche e un timid. Pentru a cuceri pe o femeie iubită, el împrumută totuşi personalitatea unei zgo-.motoase.paiaţe, plină de mişcare şi de vervă. Prin afectarea unei îndrăzneli pe care n-o avea, a unei totale lipse de simţ moral, a unei jovialităţi nepăsătoare, a unui „bongarsonism" iertător, Poliche reuşeşte să cîştige intimitatea Rosinei de Rinck, tocmai prin faptul că simula că nu avea nici o pretenţie şi la inima ei... Dedublarea lui sufletească e studiată cu fineţe de Bataille. Dramaturgul n-a atins însă decît părţile superficiale ale sufletului omenesc, ce se schimbă după voie. Poliche îşi „împrumută" un caracter. Din timid şi sentimental, se arată îndrăzneţ şi jovial de dragul unei femei. Cînd Rosine descoperă minciuna lui amoroasă, paiaţa revine în pielea veche a lui Didier Mereuil, Psihologia lui Bataille nu străbate deci decîţ nişte aparenţe voluntare. în Poliche nu e o adevărată personalitate dublă, o suprapunere de caractere. Cazul acesta ar fi fost cîi mult mai adînc şi mai interesant. Să presupunem un eroii oarecare cu o neînvinsă timiditate, care pentru a şi-o masca, instinctiv şi fără cea mai mică umbră de calcul, se arată brutal şi voluntar. Un câz foarte răspîndit : timidul îndrăzneţ de frica timidităţii lui e un exemplar omenesc zilnic. Studiarea lui străbate însă regiuni sufleteşti mai adînci, cercetînd un mecanism tainic. Personalitatea e dublă prin însăşi firea ei şi printr-o reacţiune instinctivă a forţelor sufleteşti primejduite. La Poliche cazul e mult mai lipsit ele interes. E un erou de bal mascat, care, trecînd pe la garderobă, se travesteşte cu o mască străină. La ieşire, şi-o leapădă. Devine ceea ce era mai înainte. De fapt, n-a fost la mijloc decît o falsificare temporară de personalitate şi nicidecum îmbinarea tainică a două personalităţi deosebite şi contradictorii...

D. Manolescu a jucat cu autoritatea marelui său talent pe Poliche. A izbutit mai ales în nota duioasă şi dureroasă de la urmă,, după cum era şi de aşteptat de la mijloacele lui de a ne zugrăvi tot ce e patetic şi durere înăbuşită. Exuberanţa şi jovialitatea burlescă a lui Poliche

din primul act nu erau însă în coardele actorului nostru. De altminteri, în text se şi vorbeşte de un Poliche rotofei, bine hrănit şi înflorit. Numai glasul sombru al d-lui Manolescu înlătură ideea oricărei bufonerii.

Comedia lui Bataille s-a bucurat pe scena Teatrului Regina Măria şi de preţioasa colaboraţie a doamnei Marioara Voiculescu. Frumoasa noastră artistă a reuşit să dea piesei o întipărire personală. E aproape o colaboraţie. Bataille revăzut de Marioara Voiculescu !

Rosine de Rinck e o femeie bogată şi uşoară, ce caută aventuri mai mult din pricina golului sufletesc şi a urîtului... D-na Voiculescu a trecut-o prin temperamentul său : Rosine devine o pasionată. Scurta şi banala ei legătură cu Saint-Vast devine o adevărată pagină de iubire furtunoasă şi tragică. Aceasta ca interpretare.

Mai e şi textul.

D-na Voiculescu l-a întunecat cu o broderie de cuvinte... Nici nu se poate închipui libertatea cu oare priveşte artista noastră un text. Marea scenă dintre Rosine şi Madame Laub din actul II e jucată de d-na Voiculescu după propria d-sale inspiraţie... Jocul Rosinei devine dublu : pe de o parte, ea vorbeşte cu o afectată drăgălăşenie cu Madame Laub, iar pe de altă parte, d-na Voiculescu îi mai adaugă şi un joc *aparte* pentru public, bombănind de mai mult de zece ori „Canalia ! canalia !" E de prisos să spun că acest cuvînt nu se găseşte niciodată în textul lui Bataille, cum nu e, de altfel, indicat nici jocul dublu al Rosinei

în marea scenă cu Boudier, tot din actul II, nu mai rămîne nimic din Bataille. Dramaturgul scrisese un dialog foarte strîns între Rosine şi Boudier. D-na Voiculescu ne dă o Rosine care vorbeşte tot timpul singură, se frămîntă, strigă mereu „Canalia ! canalia !" şi îşi arată un temperament pe care nu-l prevede piesa. Replicele lui Boudier devin astfel un monolog, pe care nu-l aude nici publicul, nici Rosine...

Ajunge.

Poliche al lui Bataille a căpătat deci şi o replică bucureşteană. Avem de ce fi mîndri.

TEATRUL NAŢIONAL :

„SORANA", PIESA ÎN TREI ACTE DE I. AL. BRATESCU-VOINEŞTI ŞI A. DE HERZ

Încă de la publicarea celor două acte ale *Soranei* în *Viaţa românească se* putea vedea că nu ne aflam înaintea unei adevărate opere dramatice. Autorii au mai adaos an act al treilea, dar şi mai departe de adevărul omenesc şi zilnic...

Autorii *Soranei* sunt d-nii I. Al. Brătescu-Voineşti şi A. de Herz. Nimic nu vădeşte însă mîna d-lui Herz. Povara şi cinstea *Soranei* rămîne deci asupra d-lui Brătescu-Voineşti. Şi situaţia literară a autorului lui *Pană Trăsnea Sfîntul* îngăduie sinceritatea chiar şi criticului celui mai sentimental. I-o îngăduie mai ales cînd scriitorul a lunecat într-un alt domeniu decît domeniul lui obişnuit... Presupunîndu-i mai puţină pretenţie, pretenţia noastră devine mai îndrăzneaţă...

*

De cînd cunosc subiectul *Soranei* d-lui Brătescu-Voineşti îmi vîntură prin minte versurile din *Arta poetică* a Iui Paul Verlaine :

Que ton vers soit la bonne aven ture
Eparse au vent crispa du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
...E tout le reste est litterature.

Restul e literatură ! Subiectul *Soranei* e literatură eternă... Nu e viaţă ; e literatură generoasă şi himerică.

L-ai putea, urmări sub nenumărate forme care împinge lepădarea de sine pînă la totala jertfă a fericirei sale pentru liniştea şi fericirea unei alte fiinţe...

Scriitorul duios şi poetul tuturor sentimentelor delicate şi nobile, care e d. Brătescu-Voineşti, nu putea să nu se lase ademenit şi de această înălţătoare pildă de dragoste a aproapelui ce învinge dragostea de sine. Era o himeră prea atrăgătoare pentru a n-o fixa sub forme literare...

Dacă ar fi fixat-o într-o nuvelă sau roman, am fi putut asculta cu mulţumire şi pînă la urmă această poveste albastră a unui sacrificiu eroic... Ar fi fost literatură pusă în cadre literare şi cu mijloace literare : fineţe de stil, duioşie, generozitate, părţi lirice împletite cu părţi descriptive, cordialitate şi simpatie, cu care, de altfel, ne-a obişnuit literatura onestă a d-lui Brăfescu-Voineşti. La sfîrşit, am fi şters, o lacrimă discretă pentru această învinsă a vieţei care e Sorana, după. cum am şters-o după toţi înfrînţii povestitorului nostru, după Microbul sau după Rizescu, după Finuleţ sau după Pană Trăsnea Sfîntul, admirînd duioşia şi lirismul d-lui Brătescu-Voineşti.

• Teatrul e însă altceva. Nu e o literatură sentimentală şi dulce. Cere dintr-o dată, ca o supremă condiţie, viaţa. In locul basoreliefului delicat ce se desfăşoară în fantezii de dantelă fină şi meşteşugită, avem statua liberă în jurul căreia circulă lamina orbitoare. Ne întoarcem şi'o vedem din toate părţile. Aşteptăm să se scoboare de pe soclu cu paşi de marmoră...

Subiectul *Soranei* mi se pare, negreşit, luat din ţara Himerii.JDar ce subiect nu e cu putinţă ? în această lume de lumină şi de întunerec, s-ar putea întîmpla şi jertfa Soranei.

Vina autorului nu e deci atît în premisele subiectului, pe cît e în lipsa lui de „viaţă". El stă aţipit în liniile şterse ale basoreliefului şi nu vrea să se desprindă în statua rotundă şi energică. E o istorioară duioasă şi generoasă, fără să fie şi o acţiune în care să simţi ritmul vieţii. O clipă n-ai impresia că te afli în faţa unor oameni adevăraţi. Eroii *Soranei* nu trăiesc pentru că nu sunt personalizaţi. în nici unul nu vom găsi acel *ceva* care ne dă impresia adevărului şi a vieţii.

Subiectele se pot discuta : pot fi mai mult sau mai puţin verosimile. Ele pot deveni un joc de dialectică. în fond însă, subiectele înseamnă atît de puţin ! în teatru, chestiunea e alta : eroii trăiesc sau nu ? Şi nu e vorba de conflictul în care sunt puşi, ci în afară de orice conflict. Ajunge o mişcare şi cîteva crîmpeie de frază pentru a vedea dacă un erou trăieşte sau nu. Un critic obişnuit are îndată o impresie ce nu-l poate înşela. Această impresie e refractară dialecticei. Face însă elementul de căpetenie al valorii criticului.

Şi această impresie ne arată că în *Sorana* d-lui Brătescu-Voineşti plutim într-o lume convenţională. Plutim în literatură... Eroii n-au fost chemaţi din lumea umbrelor decît pentru a ilustra un „caz" de jertfă sublimă... N-au însă nume, nu trăiesc decît în funcţiunea unei istorioare...

*

De altfel, întîmplarea d-lui Brătescu-Voineşti nu e nouă. E atît de veche încît mă şi sfiese s-o amintesc : e întîmplarea scriitorului liric sau epic care se încearcă în teatru...

La noi e întîmplarea, de pildă, a d-lui Duiliu Zamfirescu. După minunata *Viaţa la ţară* şi după atîtea pagini senine din *Lydda,* nefericitele piese ce se numesc *Lumină nouă* sau *Voichiţa,* în care totul e fals şi lipsit de viaţă !

Citiţi *Poezia depărtării.* E o splendoare de proză fină şi sobră. Pe scenă nu trăieşte o clipă. De la cea dintîi replică, vezi că pluteşti în literatură. E o operă de stil şi compoziţie.

Teatrul cere înainte de toate viaţă în plină revărsare şi mişcare. D. Brătescu-Voineşti a plătit deci tributul de greşeală al tuturor scriitorilor subiectivi ce se încearcă în genul cel mai obiectiv, în care înaintea artei păşeşte creaţia vieţii.

TEXTUL

Un text e întotdeauna acelaşi lucru : un text. Numai sentimentele noastre faţă de dînsul se schimbă, prefăcîndu-l într-un petec de hîrtie de o valoare relativă sau momentană sau într-o pagină de evanghelie sacră ; într-un tablou încadrat sau într-un passe-partout, în care se poate pune orice tablou.

Credinţa, după cum spunea Eminescu, zugrăveşte icoanele dintr-o biserică. Credinţa zugrăveşte şi valoarea tuturor lucrurilor... Textul unui scriitor are deci valoarea potrivită credinţei cu care privim spre acel scriitor...

*

Mai toate textele pieselor de teatru au început prin a fi nişte adevărate nisipuri mişcătoare. N-au fost de la început textele inamovibile de astăzi. Au stat, dimpotrivă, mai întîi într-o lungă gestaţie şi într-o şi mai lungă devenire.

O pildă.

Piesele lui Shakespeare n-au văzut lumina sub forma lor definitivă, de acum. Au stat îndelung în sulul unui manuscris de cşre se slujeau actorii, trupei lui Shakespeare. Lipsea un actor, i se suprima repede rolul din text. . Nu i se potrivea fizicului sau talentului unui actor, rolul era lustruit aşa fel ca să poată intra în mijloacele celui ce-l juca. Ne-am fi aşteptat la un Hamlet slab, sobru şi

neurastenic. Actorul care trebuia să-l joace era însă gras şi astmatic. Iată-l pe Shakespeare prefăcînd textul lui Hamlet, pentru a-l face să intre în mijloacele lui Richard Burbadge. Şi, prin această siluire, ni s-a aburit şi viziunea pe care ne-o făcusem de nehotărîtul prinţ al Danemarcei...

Ceea ce s-a întîmplat cu Shakespeare s-a întîmplat şi cu piesele lui Moliere, care, înainte de a ajunge sub forma lor definitivă, au suferit atîtea schimbări cerute de împrejurările în care se jucau...

Chiar şi după ce s-au tipărit, textele „clasicilor" n-au trezit dintr-o dată un respect nemărginit. Multă vreme uu fost privite numai ca nişte cadre generale în care se puteau face prefaceri destul de însemnate. Să ne gîndim la felul cum a fost adaptat Shakespeare în teatrul francez ; la traducerile lui Voltaire sau ale lui Alexandre Dumas, în care traducătorul îşi lua toate libertăţile faţă de text. Sub cuvîntul „barbariei" shakespeariene, erau înlăturate scene întregi sau se prefăcea chiar deznodămîntul. Avem astfel un Shakespeare „civilizat" şi adaptat după gustul şi sensibilitatea franceză. Chiar şi felul cum se joacă azi teatrul lui Shakespeare pe cele mai mari scene pariziene lasă de dorit sub raportul ortodoxiei textului. Mai totdeauna avem un Shakespeare adaptat.

Cultul textului a crescut însă, în genere, cu mult faţă de trecut. Evlavia literii tipărite, evlavia personalităţii şi a creaţiunei originale e un fenomen al vremilor noastre de fetişism ştiinţific, ce s-a dezvoltat mai ales în Germania.

In această ţară de nemărginit respect pentru cea din urmă slovă a unui text clasic, s-au pus străduinţi enorme pentru a se juca chiar şi feeriile lui Shakespeare în desăvîrşita lor integralitate. S-a ajuns chiar să se joace şi partea a doua a lui *Faust,* cu tot capriciul fantastic al succesiunei scenelor. Mulţumită scenei turnante, piesele romantice, cu tot caleidoscopul lor obositor, se joacă astăzi fără nici o ştirbire.

în țările latine mai suntem încă în epoca de libertate față de textul scriitorului. Cine a văzut pe Novelli jucînd pe Othello sau pe Shylock şi-a putut face o idee de lipsa de respect a interpretului față de poet. Dramele lui Shakespeare sunt, fireşte, armonizate pentru scenă. Dar în afară de această libertate, interpretul caută să monopolizeze tot ce e frumos în piesă. E o puternică replică a lui Iago sau a lui Cassio ? Novelli o trece la rolul lui Othello, pentru a-şi mări efectul personal. E o tiradă frumoasă în gura lui Bassanio sau Antonio ? Novelli o trece la Shylock, fără să se gîndească o clipă la respectul cuvenit şi textului şi celorlalți interpreți ai piesei.

La noi e acelaşi lucru...

S-ar putea scrie un întreg opuscul asupra libertății cu care se joacă piesele străine. Mai întîi, libertatea direcției care face tăieturi şi „aranjează" ; apoi, libertatea directorului de scenă, mai ales cînd e şi interpret. El siluieşte textul pentru a-şi face „efecte". întoarce toate scenele în aşa chip încît importanta lui persoană să fie văzută **4e** public din „față", şi nu din „profil". Se mii adaugă, în sfîrşit, şi libertatea actorului, uneori față de întreaga concepție a rolului, iar alteori numai față de înfloriturile de amănunt ce variază de la o reprezentație la alta.

Actorii noştri sunt, îndeosebi, meşteri în improvizații. Aproape în fiecare seară le ascultăm arabescurile lor pe textul autorilor. Cîteodată, chiar o interpretare „personală" transfigurează un întreg rol, depărtîndu-1 de textul original : ceea ce se poate vedea, de pildă, la *Poliche.*

„SCRISOAREA PIERDUTA"

Scrisoarea pierdută e cea mai bună lucrare dramatică a lui Caragiale.

Scrisoarea pierdută e cea mai bună comedie a literaturii române. Un merit îndoit : pentru că e o lucrare dramatică bună şi, mai ales, pentru că e o comedie bună.

Drame bune mai avem. Drama e o literatură mai uşoară. Pornind din sentimente omeneşti primare şi generale, drama se poate mărgini într-o atmosferă de locuri comune. Ura, iubirea, invidia nu cunosc latitudinea, nici timpul. Pentru a ni le zugrăvi desăvîrşit, se cere, negreşit, un mare talent. Pentru a ne zugrăvi însă „aproape" reuşit, se cere mult mai puțin talent. O oarecare şcoală, o oarecare îndemînare dramatică ajung pentru a tăia din această nesfîrşită stofă a sufletului omenesc siluete care să pară ființe vii şi frămîntate de toate- pasiunile lutului.

Situațiile dramatice sunt, de altfel, limitate la un număr restrîns. în aceste tipare, hotărîte de mai înainte, dramaturgul poate arunca liniştit materia în fuziune a piesei sale ; va scoate cu siguranță o operă viabilă ; dacă nu ne va zgudui, se va putea asculta.

Şi în comedie avem aşa-zisa „comedie de salon" ce se apropie de dramă. O comedie întemeiată pe situații prin forța lucrurilor limitate şi, întrucîtva, convenționale. Avem şi din aceste comedii moderne de salon destul de izbutite, a căror acțiune se petrece la Bucureşti ori la Sinaia, deşi ar putea să se petreacă tot atît de bine la

Paris sau la Trouville. E un teatru fără caracter etnic si topic : teatru distractiv, nuanțat şi fin uneori, plutind însă în sentimente generale şi convenționale, în situații tipice...

Scrisoarea pierdută e însă altceva.

Scrisoarea pierdută e mai presus de toate comediile noastre de salon şi decît toate comediile lui Flers şi Caillavet. E o comedie de observație legată de un timp şi un loc.

A reda un caracter universal, ca, de pildă, avarul sau mizantropul, e negreşit un merit mai mare decît de a ne reda moravurile noastre electorale de acum treizeci-patruzeci de ani. Caragiale nu e Moliere...

„Avarul" e însă numai unul. Alături de el există însă o literatură întreagă de avari aproximativi. O formulă încurajează mediocritățile ; o schemă psihologică poate ținea locul oricărei observații şi chiar al oricărui talent. Tot aşa şi cu celelalte sentimente primare, fixate şi în studii psihologice şi în capodopere universale.

Scrisoarea pierdută e izvorîtă însă de-a întregul dintr-o observație proprie şi unică. Iată marea calitate ce o desparte de toată cealaltă literatură convențională, de toată această farmacie dramatică în care se combină în eprubete locurile comune ale sufletului omenesc.

Scrisoarea pierdută e un moment din viața socială a poporului românesc, prins din fugă şi turnat în formele artei nepieritoare.

*

Ştiu ce se poate spune împotriva *Scrisorii pierdute* ca, de altfel, împotriva întregei literaturi a lui Caragiale. Sunt poate cel dintîi care am spus-o cu mai multă stăruință.

Lumea lui Caragiale e o lume de primitivi. Eroii lui n-au prea multe idei. N-au nici măcar două, căci s-ar ciocni. Ei se pot. rezumă într-o singură formulă, cele mai adese bine aleasă, care se repetă cu o stăruință ce ți-o impune.

Formula lui Pristanda e :

„Curat aşa, coane Fănică..."

Nu discută ; merge orbeşte cum i s-a poruncit. E un simbol al subordonatului, al umilitului. Execută.

Formula lui Trahanache e :

„Aveți puțintică răbdare..."

Omul, cu toată naivitatea lui, cu moderația vîrstei şi a situației lui, cu liniştea şi înțelepciunea lui sumară e în această formulă lapidară. Nu se iuțeşte. E „parlamentar". In Trahanache se întrupează seninătatea omului încrezător, pe care nu i-o biruie nici evidența. El stăruie să aibă „puțintică răbdare".

Lui Farfuride îi e frică de trădare...

„Cetățeanul turmentat" e omul care nu ştie cu cine votează.

Agamiță Dandanache e : „eu, familia mea de la patruzopt, tocmai acum să rămîn fără coledz"...

Pretutindeni, procedeul simplificării psihologice. Pretutindeni, formule. Aceste formule sunt însă puternice, lovite ca adevărate medalii. Prin simplitatea lor energică, prin repetarea lor, se întipăresc în mintea ascultătorilor.

Se mai întipăresc însă şi prin adevărul lor : ele sunt ieşite din realitatea noastră națională.

*

Iată pentru ce însemnătatea *Scrisorii pierdute* e cu mult mai mare prin faptul câ e o comedie. O comedie bună e un lucru rar la toate popoarele. In literatura rusă avem numai *Revizorul;* iar în literatura franceză, de la Beaumarchais încoace, n-avem decît pe Courteline. E o fericire că noi am avut pe Caragiale...

TEATRUL REGINA MĂRIA :

„MARŞUL NUPŢIAL", DRAMA IN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE

In *Marşul nupţial* al lui Henry Bataille trebuia să fie vorba de o fecioară nebună, care, sătulă de a-şi ţine aprinsă candela virginităţii, o lasă să se stingă, plecînd în lume. „Chacun sa vie", iată cuvântul din urmă al moralei lui Bataille. De altfel, ca în a întregului nostru teatru francez contimporan...

Şi în *Marşul nupţial* avem deci o nouă ediţie a acestei vechi poveşti. In *La vierge foile* — titlu generic ce s-ar putea da literaturii lui Bataille — o tînără ducesă fugea, mi se pare, cu un renumit avocat încărunţit. în *Les flambeaux,* fecioara nebună se îndrăgostea de un mare învăţat. Dragostea ei lua, aşadar, o nuanţă de cerebralitate. în *Le phalene,* fecioara nebună era o tînără artistă, care, în siguranţa unei morţi apropiate, îşi ardea aripele la para 'aventurii banale.

în *Maman Colibri,* fecioara nebună avea patruzeci de ani şi doi copii mari. Cel cu adevărat sedus era un tînăr de douăzeci de ani : un fel de răsturnare a tezei din *La vierge foile.*

Din această galerie de figurini femenine chinuite de marele mister al dragostei, cea mai enigmatică e însă, cu siguranţă, Grâce de Plessans din *Marşul nupţial.*

Ce va fi găsit acest pur şi mistic vlăstar al aristocraţiei provinciale în profesorul de piano Claude Morillot ? E o întrebare fără răspuns, ce pluteşte deasupra piesei şi o striveşte. îndelungul celor patru acte ne lovim de ea ca de o enigmă. Toate mişcările fecioarei nebune rămîn neînţelese. Şi nu urmărim cu o adevărată simpatie decît ceea ce înţelegem.

Nici nu se putea un erou mai puţin seducător decît Claude Morillot. E de o mediocritate şi vulgaritate înspăimîntătoare. Nici un fel de frumuseţe sau de eleganţă fizică ; nici un fel de ţinută ; e de o timiditate ce-l înlemneşte şi-l aruncă deodată într-o inferioritate din care nu l-ar putea scoate nici cea mai încăpăţînată bunăvoinţă. Prin atitudinea lui încovoiată, îşi ia repede locul ce i se cuvine în domesticitate. Pe acest om prăfuit şi cu manşetele obosite, îl iubeşte, pînă la „nebunia cea mare", tînără aristocrată, crescută în virtuţile familiale ale provinciei şi exaltată în pietatea mînăstirilor... O vocaţie mistică o îndemnase la început spre monahism ; un. vîrtej neînţeles o aruncă însă apoi spre acest Morillot, fără graţie şi fără talent... Da, fără talent. Căci ar fi putut fi o scăpare... Bataille ar fi putut face din pianistul lui un mare artist declasat, sau vreun tînăr necunoscut încă, dar de viitor. Dramaturgul a ţinut însă să ne ia orice iluzie. în scena în care Claude prinde aripi şi îşi face planuri măreţe, Grâce îşi urmează cu nervozitate socotelile menajului său, arătând că nu credea nici în talentul, nici în viitorul „seducătorului" ei. Hotărît : artistocratica Grâce de Plessans a ţinut cu tot dinadinsul să fie nevasta unui biet comptabil cu una sută cincizeci de lei pe lună şi cu lecţii a cinci lei pra în familia librarului de jos sau a băcanului din colţ...

E în acest postulat al piesei o situaţie arbitrară, care ne împiedecă de a o gusta. Biata Grâce de Plessans e şi mai enigmatică decît Thyra de Marliew, decît Madame de Rysbergue, decît Jeannine din *L'enchantement,* decît tînără ducesă din *La vierge foile* sau decît tînără studentă din *Les flambeaux* ce-şi face din „Maestrul" ei un idol. Era cea mai vrednică de o dragoste nobilă şi curată. A căzut însă în aventura cea mai vulgară.

Lăsînd la o parte subiectul, drama lui Bataille e plină de poezia acestui poet al căminului şi al frumuseţii in-

terioare şi de toate fineţele acestui dramaturg al neVrozii femenine, vrednic urmaş al lui Racine şi al lui Marivaux...

în întreaga literatură dramatică contemporană nu e un mai mare poet al amănuntelor ca Henry Bataille. Iată, de pildă, actul al doilea, mai mult descriptiv decît dramatic : cîtă poezie în această banală instalaţie de hotel a unui menaj sărac, de la fîlfîitul cordial al flăcării lampei de spirt, pînă la canarul din colivie, pînă la catirinca lăcrămoasă din înfundătura uliţei şi pînă la bucuria pe care o aduce intrarea pianului ce revarsă în odaie melodiile lui Moskovski... E în acest act o umilă poezie de interior sărac, cu toate bucuriile şi luminile lui, în care se vede mîna sfioasă a poetului intimităţilor ce trăieşte în Bataille... Aceeaşi poezie e şi în silueta tinerei fete de la mansardă, ce-şi iroseşte viaţa împărţind lapte prin toate căminurile sărace... Aceeaşi poezie pluteşte chiar şi asupra" enigmaticei şi fluidei Grâce de Plessans... Dacă i-am scoate din conştiinţă nebunia, în adevăr heexplicabilă, a dragostei pentru Claude Morillot, Grâce ar fi ceea ce o arată numele : o fiinţă de graţie şi de puritate, de o rectitudine sufletească plină de poezie etică... Analiza ei e făcută numai în nuanţe... Cu acest prilej s-ar putea face un studiu instructiv asupra talentului de nuanţe al lui Bataille şi cel de vigoare al lui Bernstein...

Bernstein ne-ar fi zugrăvit decepţia eroinei în scene de disperare violentă şi de autoanaliză sîngeroasă... La Bataille totul se petrece în nuanţe şi în joc mut. Nici un cuvînt al bietei Grâce de Plessans nu-i trădează decepţia în privinţa lui Claude Morillot, deşi din atitudinea ei îi înţelegem ruina iluziilor. Din strîngerea nervoasă a unor flori înţelegem noua dragoste pentru Lechâtelier, ce o încolţeşte, şi dintr-un foc de revolver, drama sufletească ce o împinge la sinucidere pentru a n-o arunca în viaţa galantă... Deosebirea vine de acolo că Bataille e mai mult poet şi Bernstein mai mult dramaturg.

POLICHE

Am atins într-un alt articol chestiunea interpretării pieselor de teatru... Actorul român e un fantezist : brodează îh jurul rolului. Uneori aproape colaborează.

Anecdotele sunt numeroase. S-ar putea face o antologie din toate aceste adaosuri voluntare sau involuntare şi, mai ales, din toate farsele cu care actorii îşi înveselesc meseria. E drept că în dauna autorilor şi, uneori, şi a spectatorilor se împletesc „variaţiile" şi arabescurile interpreţilor...

Nu voi intra în domeniul anecdotelor : l-au ilustrat alţii cu mai mult talent chiar în aceste coloane. Am amintit totuşi de interpretaţia Rosinei de Rinck din *Poliche* • de către d-na Marioara Voiculescu. Ni se cer oarecari lămuriri. Le voi da deci.

Ar trebui să mă opresc mai întîi la interpretaţia sufletească a Rosinei şi la felul cum a înţeles-o d-na Voiculescu. Ar fi o critică fundamentală, cu neputinţă de făcut aici. Şi pe urmă, o interpretare sufletească e atît de greu de dovedit cu textul ! E o chestie de nuanţe, şi nuanţele se înţeleg, dar se dovedesc mai greu. Nu voi întreprinde, prin urmare; o încercare cu un rezultat nesigur.

Voi aminti totuşi că din textul lui Bataille, Rosine de Rinck e o tînără văduvă căzută în viaţa galantă din urî-

tul unei vieți lipsite de ocupație. Acesta e, de altfel, şi motivul pentru care primeşte în intimitatea ei pe zgomotosul Poliche. în el vedea putința de a umplea golul vieții ei fără țel...

Rosine de Rinck nu e o pasionată ; nu e o „amantă" din galeria amantelor fatale. D-na Voiculescu şi-a apropiat-o însă talentului său pasionat. Ne-a dat deci un fel de Fedră furtunoasă care se zbuciumă pentru un Don Juan în corset.

Interpretarea d-nei Voiculescu e o interpretare personală. Nu e însă în spiritul compoziției lui Bataille.

Pînă aci e numai chestie de interpretare. Şi asupra interpretării părerile pot fi împărțite... Asupra literii unui text nu mai poate fi însă nici o discuție.

Textul lui Bataille a primit variațiuni ciudate şi uneori interesante, trecînd prin temperamentul d-nei Marioara Voiculescu. Scene întregi sunt jucate în tonul unei fantezii personale. Astfel, de pildă, marea scenă din actul al doilea dintre Rosine de Rinck şi Pauline Laub e jucată nu numai în afară de spiritul textului, ci şi de litera lui, cîştigînd ghirlănzi de cuvinte ce nu există în piesă.

Presupunînd că se află în fața unui public nepr'icepător, d-na Voiculescu indică jocul său dublu, care trebuie să fie numai înăuntru, printr-un joc dublu în afară. Pe lingă gingăşiile adresate fățarnic Paulinei Laub, Rosine mai joacă şi un *aparte* pentru spectatori, spumegînd cuvîntul „canalie" de nenumărate ori. îşi închipuie că altfel n-am înțelege mînia conținută a Rosinei. Tot în această scenă, deşi în text Paulina îi vorbeşte mai întîi de Säint-Vast, în interpretarea d-nei Voiculescu, Rosine rosteşte ea cea dintîi numele amantului perfid.

într-o altă mare scenă dintre Rosine şi Boudier, avem aproape cu totul altceva decît ceea ce e în textul dramaturgului nostru. în locul unui dialog strîns, care ar fi putut face pe Rosine să înțeleagă adevărata natură psihologică a lui Poliche, Rosina d-nei Voiculescu vorbeşte tot timpul singură, furioasă şi volubilă. Nici o vorbă a bietului Boudier nu se distinge... Peste toate explicațiile lui cade violenta apostrofă de : „Canalia ! Canalia !" a unei Rosine pasionate şi nervoase, pe care n-o prevăzuse Bataille şi nici Cecile Soreî, interpreta rolului la Comedia Franceză...

Pe calea amănuntelor s-ar putea merge şi mai departe.

Astfel, cu actul al treilea, de la Fontainbleau, Bataille ne arată pe Rosine „cufundîndu-se într-un fotoliu din care nu se mişcă" — o Rosine calmă şi picurînd de urîtul vieții în doi la țară.

Rosina doamnei Voiculescu stă culcată jos pe o blană de urs alb, făcînd mişcări grațioase sau plastice.

E un amănunt ce vorbeşte îndeajuns...

Ne arată îndeosebi libertatea pe care artiştii noştri cei mai buni şi-o iau cu lucrările dramatice şi puținul lor respect față de viziunea autorului.

TEATRUL NAȚIONAL :
CAZUL BROTONNEAU ŞI ALTELE.

La Teatrul Național criticul dfamatic e un vînător nefericit. Se întoarce fără vînat. Iată o pădure fără zburătoare şi fără sălbătăciuni. Pe vremea *Cocuțelor* ^au a *Amicului Teddy,* indignarea, dacă nu se prefăcea în vers, lua forma unui articol energic. De la vodevilul sincer, Teatrul Național a trecut apoi la facsimiluri dibace : la *Uliul* lui Francois de Croisset şi, mai ales, la pretențioasa *Rue du Sentier* a lui Decourcelle. Făcînd un pas mai departe, Teatrul Național ne-a dat *Zaza* şi, acum în urmă, pe *Domnul Brotonneau* al lui de Flers şi Caillavet — piese din care amestecul de observație fină şi de artă cu un convenționalism plăcut face un gen cu totul caracteristic : teatrul parizian modern... *Domnul Brotonneau* nu ne opreşte pentru valoarea lui. Intr-însul vedem numai un caz reprezentativ.

*

Nu i se poate, fireşte, tăgădui realitatea. Domnul Brotonneau e un tip văzut şi studiat. L-au văzut, desigur, şi alții : l-au văzut însă şi de Flers şi Caillavet. La Courteline se numea Boubouroche şi era un bun burghez, menit prin bunătatea lui de a fi o victimă uşoară. Fiind cinstit, crede în cinstea tuturor. Neavînd nici o energie pentru a reacționa, preferă să fie o victimă voluntară decît să fie pus la greaua încercare a hotărîrilor virile. Acest Samson

îşi cufundă deci bucuros capul lui fără plete în poalele Dalilei; neînarmat, ia fusul şi caierul vieții casnice.

Brotonneau, ba şi Boubouroche, e un tip din umanitatea mijlocie, un tip foarte răspîndit. E omul timid şi slab de caracter a cărui bunătate e însă o laşitate : laşitatea de a voi. Simțindu-se slab şi învins dinainte, se apără cu singura lui armă : bunătatea... Domnul Brotonneau e un funcționar model şi un soț exemplar. Slăbiciunea lui l-a menit însă tiraniei conjugale. Căsătoria e o luptă între două voințe, ce se măsoară multă vreme, pînă ce una e biruită. Domnul Brotonneau nu putea să nu fie biruit. Domnul Brotonneau nu putea să nu fie înşelat. Pe venerabila lui frunte era din naştere semnul necinstei lui viitoare.

Ca şi Boubouroche, „domnul Brotonneau" ar fi închis ochii dinaintea nefericirei lui casnice : e aşa de greu să începi o nouă viață sentimentală şi să înlocuieşti sînul cald cu care te-ai deprins ! Adesea fidelitatea nu e decît lenea schimbării şi frica de necunoscut. Boubouroche îşi încovoaie deci grumazul în fața minciunilor Adelei. Preferă sclavia ei voluptuoasă. Aşa ar fi făcut, desigur, şi domnul Brotonneau, cu toate că era înşelat în fiecare zi la ora opt dimineața, dacă nu i s-ar fi întîmplat un eveniment neaşteptat. O tînără funcționară din birou se îndrăgosteşte de sufletul lui bun şi i-o spune. Domnul Brotonneau intră deci fără greutate într-o nouă aventură sentimentală... Cînd însă nevasta lui se întoarce, pocăită şi nefericită, domnul Brotonneau o primeşte din bunătate de suflet. Iată-1 aproape bigam pe acest om cinstit... Ce urmează e lesne de ghicit... Doamna Brotonneau îşi reia în curînd drepturile ei de tiranie ; tînăra funcționară e izgonită din casă ; iar domnul Brotonneau se reîntoarce la sclavia spre care îl hotărîse destinul.

în *Domnul Brotonneau* e, prin urmare, o finețe de observare ce ar face bucuria unei duzine de dramaturgi români... în fiecare sunt amănunte realiste, fie din viața de birou, fie în siluetele funcționarilor, ale patronilor sau a tinerei îndrăgostite, care dovedesc şi un ochi ager şi un

talent... Cu tot acest talent netăgăduit, *Domnul Brotonneau* nu e o operă de artă adevărată. Nu stăruie în observaţia realistă. Uneori lunecă în fantezie; cele mai adese, în "convenţional.... ,

Pentru criticul viitorului va fi o mare nedumerire : atîta cheltuire.de talent pentru un, rezultat atît de îndoielnic ! Se va mira în fajţa; acestei lunecări în convenţional a unor însuşiri vădite ; acestei lunecări în vodevil a unei piese ce ar fi putut fi q comedie adevărată.

Domnul' Brotonrieau e un caracter.— dar prin cîte situaţii neverbsirnile e silit să treacă ! Cît de fantezistă e silueta nevestei Iui ; cît de neverosimilă e scena în care nevasta vine la masa domnului Brotonneau şi a tinerii lui prietene!

Criticul viitorului va constata deci cu o adîncă mirare jertfirea artei in faţa Molochului societăţii cosmopolite din Paris, care caută în teatru o distracţie uşoară şi deci şi convenţională, care preferă fantezia şi burlescul observaţiei şi comicului adînc şi dureros.

De Flers'şi Câillavet, ca şi mulţi alţi scriitori, expresia parizlanismului modern, şi-au scoborît astfel talentul din simţul oportunităţii la nivelul unui public frivol.

Putînd să ne dea opere serioase, au preferat un gen mărunt şi plăcut, pe măsura unui gust trecător. Şi-au frustrat ei înşişi talentul şi au contribuit prin prestigiul şi popularitatea lor la scoborîrea adevăratului simţ artistic.

FECIOARA NEBUNA...

Cu cît se îngrămădesc mai mult cunoştinţele, cu atît mintea omenească simte nevoia simplificării şi a unităţei. Cu timpul, noţiunile se rînduiesc de la sine în categorii; categoriile se suprapun pentru a ne da scheme cuprinzătoare. Masa faptelor e străbătută astfel de o idee generală sau de o lege generatoare.

în mintea criticului se întîmplă mai ales acest proces intelectual de simplificare necesară. Studiind atîtea fenomene literare, cu înfăţişări deosebite — e firesc să rîvnească la firul Ariadnei ; e firesc să caute o orientare. La început o caută poate, mai pe urmă îi vine însă de la sine. Sub felurimea înfăţişărilor, găseşte fie o idee generoasă, fie viziunea specială a scriitorului ce-i străbate întreaga operă. E ceea ce am numit impresionism în critică, impresionism instinctiv sau voit.

n

Cu cît cunoşti mai mult literatura unui scriitor, cu atît ideea centrală sau viziunea lui personală se desface mai limpede şi tinde să se simplifice. Unitatea stă ascunsă sub varietate. E aproape un paradox : pentru a ajunge la cîteva idei simple, trebuie să facem un ocol cît mai mare...

Acest proces de simplificare intelectuală îşi are, negreşit, primejdiile lui. Spiritele dogmatice voiesc uneori să-i aplice o rigoare înşelătoare. Nici Taine n-a scăpat,

de altfel, de greşelile dogmatismului, voind să reducă un prea mare număr de fapte la o unitate neschimbată.

întrebuinţat însă cu măsură şi uneori cu oarecare aproximaţie, impresionismul ne poate da rezultate fericite. Printr-o singură viziune schematică, dar cu un contur energic, ne poate da nota esenţială a unui scriitor sau a unei opere. .•>•'>• : ;

îndărătul unui scriitor e de cele mai multe ori o concepţie de viaţă, pe care o numim filozofie. Alteori e numai o schemă puternică, o viziune care revine sub varietatea formelor.

Şi, pentru a nu ne depărta de teatru, voi da cîteva exemple din teatrul modern.

Iată teatrul lui Bernstein. Cred că s-ar putea dovedi că în multe din piesele lui e o situaţie neschimbată şi un conflict schematic : un bărbat viguros, aproape atletic, e prada unei femeiuşte nervoase, viperine sau numai aristocratice. Acest conflict e tema dramei *Samson.* Străbate însă sub o formă episodică şi în *La griffe* sau chiar în *Le vpleur...*

Dovada se poate însă face mult mai bine cu opera lui Henry Bataille.

Am putea numi întreg teatrul lui Bataille teatrul „Fecioarei". Mai în toate piesele acestui dramaturg apare în planul întîi al scenei sau numai în fund o Fecioară, care îşi reclamă dreptul Ia viaţă şi la fericire. Cele mai adese, e o fecioară cuminte, pe care nimic nu părea s-o împingă spre viitoarea "pasiunei şi spre lianele înşelătoare ale amorului liber. Şi deodată, această fecioară cuminte devine Fecioara nebună din Biblie, care lasă să i se stingă candela cinstei, îşi părăseşte căminul şi părinţii, pentru a alerga în lume cu vreun profesor de piano sau cu un prozaic om de afaceri. Vrea să-şi trăiască viaţa aşa cum o înţelege. Şi de obicei o înţelege rău...

Acest conflict e în toată strălucirea lui în *La vierge foile* — titlu simbolic : o tînără ducesă se îndrăgosteşte de un avocat. Nimic n-o mai ţine la datorie : nici dragostea de părinţi, nici vreun scrupul moral, nici educaţia. într-o bună zi, fuge la Londra cu avocatul inimei sale. E morala nouă : dreptul la fericire.

în *Marşul nupţial,* acest drept la fericire duce pe mistica şi aristocratica Grâce de Plessans în cea mai banală şi j vulgară aventură. Abia ieşită din sînul unei educaţii religioase, se şi duce la Paris cu profesorul de piano Claude Morillot. Iat-o instalată la hotel, într-o vecinătate jignitoare, preparînd omleta inelegantului Morillot. Lunecînd într-o astfel de aventură, sărmana Grâce nu putea să sfîrşească decît aşa cum â sfîrşit : prin sinucidere.

în *Le phalene,* fecioara nebună e exotica Thyra de Marliew, care, văzînd că nu mai are mult de trăit, îşi închipuie că trebuie să fie fericită în puţinul timp ce-i mai rămăsese. Dintr-o dată, în chip neprevăzut, se aruncă deci într-o viaţă fără poezie, în viaţa galantă. Nu iubeşte pe vreun profesor de piano, ci se dă primului venit, fără dragoste, ci numai din perversitate de fecioară nebună.

In *Les flambeaux,* fecioara nebună se aruncă în capul unui mare învăţat. Dreptul ei la fericire e urmat deci de ruina fericirei unei familii de oameni devotaţi ştiinţei şi foarte uniţi.

Vedem, prin urmare, care e filozofia morală a Iui Bataille şi schema tipică prin care o realizează dramaturgul prin mijloace scenice.

TEATRUL NAȚIONAL :
„PATIMA ROŞIE", COMEDIE TRAGICA IN TREI ACTE DEM. SORBUL

HI

Bînd acest pahar, pe care aş fi fost mai bucuros să-1 trec altuia, îmi vine în minte un fragment dintr-o scrisoare a lui Tiberiu către Senat: *„Quid scribam vobis, aut quo modo scribam, aut quid omnino non scribam hoc tempore ?"* în adevăr : ce să vă scriu, în ce chip să vă scriu, sau ce să nu vă scriu ?

O bună parte a criticei române vede în lucrarea d-lui Sorbul o operă de valoare ; stăruitorul d. M. Dragomirescu, cercetînd toate „originalitățile" *Patimei roşii,* a găsit în ea contopirea tehnicei lui Bernstein, a profunzimii şi misticismului lui Ibsen şi a puterii de observație a lui Caragiale ; simpaticul parizian, d. Uhrinovschy, care urmăreşte cu o nemuritoare duşmănie literară pe Edmond Rostand, a fost cucerit de lucrarea d-lui Sorbul ; cei doi „frați învrăjbiți", d-nii T. Arghezi şi N. D. Cocea, între două parade de spadă, şi-au întins prieteneşte mîna într-un sentiment comun : admirația pentru comedia tragică a d-lui M. Sorbul... De mult doream să ştiu ce i-ar putea mulțumi pe aceşti oameni veşnic nemulțumiți. Mi s-a împlinit dorința : după *Andrei Branişte,* iată şi *Patima roşie...*

Şi atunci : *quid scribam aut quid non scribam ?* Ce să mai scriu ? Am cu totul altă părere..,

N-ar fi totuşi o mare nenorocire... Sunt însă oameni ce fac din artă o luptă şi din critică o datorie de a urca sau de a coborî.

într-un scriitor ce se ridică, văd ruina altui scriitor duşmănit. Sunt departe de aceste sentimente. Şi dacă în activitatea mea critică n-am făcut dovada cumpătării, măsurii şi nepărtinirei, o privesc ca pe o activitate zadarnică închinată unei himere. Nu sunt un pamfletar duşman al succesului... altora şi admirator al lucrurilor îndoielnice ce rămîn în faza „încercărilor" neizbutite. Nu mi-am închipuit menirea de a ridica „scriitorii mei" sau de a-mi face vreun merit din „înălțarea" unui scriitor. Sunt fatalist, în fiecare operă de artă e principiul activ al evoluției ei. Străduințele celor dimprejur sunt zadarnice. Uneori, dăunătoare.

Dar dacă o slăbiciune poate fi iertată, o duşmănie calculată e o tragică scădere morală. A lovi într-un scriitor, din planul ascuns de a sluji pe un alt scriitor, în ascensiunea căruia ți-ai închipui că ai vreun merit, e o atît de mare infirmitate sufletească, încît numai bănuiala ei m-ar face să mă depărtez pentru totdeauna de la orice activitate publică.

In urma acestei introduceri, în care aş vrea să pun toată greutatea unui om ce ține mai mult la cinste decît la orice diplomație şi strategie critică, voi spune cu toată hotărîrea că *Patima roşie* a d-lui M. Sorbul e o lucrare neizbutită.

Departe de a dovedi „puterea de observație" a lui Caragiale, *Patima roşie* e lipsită de orice fel de observație. Departe de a fi smulsă din viața românească, *Patima roşie* e o lucrare convențională şi arbitrară, ieşită poate din citirea cîtorva romane ruseşti... Nu e nimic românesc şi deci nimic „observat" în atmosfera acestei comedii tragice. D. Sorbul ne vorbeşte de lumea universitară cu competența unui client al azilurilor de noapte ce ne-ar vorbi de lumea duceselor din Faubourgul Saint-Germain. Nu există studente române care să trăiască pe față în concubinaj patru ani cu un tînăr bogat şi să refuze legitimarea acestui concubinaj printr-o căsătorie... Nu există printre

intelectuali şi rnai ales printre femei o lume atît de brutală, de rău-crescută şi de trivială ca lumea *Patimei roşii.* Nu există la noi beţivi „filozofi". Acest „filozof", cu un succes scenic atît de ieftin, a ieşit pe de-a-ntregul din *Azilul de noapte* al lui M. Gorki, şi, oricît de interesant ar părea, tinde a deveni un „poncif" al literaturii realiste.

Nici o observaţie în studiarea atmosferii piesei : nici o observaţie în studiarea caracterelor. Nu există nici un caracter în *Patima roşie,* ci numai oameni convenţionali şi fără explicarea resorturilor lor sufleteşti.

Tofana nu există. Nu ştim de ce nu mai iubeşte pe Castriş, părăsindu-1 tocmai cînd voieşte s-o ia în căsătorie. Felul cum iubeşte *deodată* pe Rudy intră îri domeniul patologiei ; felul brutal şi neruşinat în care îşi arată această iubire chiar în faţa lui Castriş intră în domeniul imposibilităţilor jignitoare. Chiar dacă am admite că o femeie îţi poate cădea în cap în două minute, e numai o nefericire personală, ce nu poate interesa pe alţii. în locul unei femei, putea să-i cadă o piatră : întîmplarea lui Rudy rămînea în rîndul lucrurilor oarbe, în faţa cărora ridicăm umerii. în artă, astfel de fatalităţi nu ne interesează. Ne trebuie o cauzalitate psihologică : nu faptele brutale ne cîştigă, ci devenirile motivate. Nu numai atît : iubirea Tofanei merge apoi pînă la patima roşie, adică pînă la omor. în piesa d-lui Sorbul nu e însă nici o urmă din procesul psihologic al iubirii tragice a Tofanei. Pentru ce iubeşte pînă la crimă ? Pentru ce Rudy n-o mai iubeşte ? Aici e nodul piesei : ne-ar fi trebuit un act anume pentru a ne explica gradaţia sentimentală a Tofanei şi a lui Rudy. Numai atunci am fi putut urmări cu interes soarta acestor eroi. Altfel ne sunt indiferenţi.

Nu vedem fatalitatea dragostei lor, care îi duce la crimă, aşa cum o vedem, de pilda, în *Manon Leseaut,* în *Sapho* sau în *Calvarul* lui Octave Mirbeau. în aceste opere avem, în adevăr, senzaţia *Patimei roşii,* a unei iubiri făcută din noroi, din sînge şi din fatalitate. La d. Sorbul, o isterică ale cărei fapte nu ne-^au interesat o clipă, pentru că au fost lipsite de mobiluri sufleteşti, trage un foc de revolver. Cortină şi : *Patima roşie^* Dificultatea piesei â' fost ocolită. Dar şi interesul i s-a dus. Tofana şi ceilalţi eroi ai acestei comedii tragice sunt naivele desenuri făcute de copii în dosul şcoalei. în josul unui coif şi al unor mustăţi zbârlite, e scris cu trufie : jmpăratul Wilhelm"... - ';• •

Nici celelalte caractere nu sunt zugrăvite în chip mai fericit. *Cel mai slab e, negreşit, Rudy.

Un pierde-rară simpatic. Don Juan irezistibil, ale cărui nenumărate succese sunt însemnate prin panglice legate de gîtul unei mandoline. Panglica e semnul exterior al caracterului lui, după cum focul de revolver era semnul exterior al *Patimei roşii* a Tofanei. Căci nimic altceva nu ne tălmăceşte psihologia lui Rudy şi nici rostul succeselor lui. Tofana îi cade în braţe înainte de a fi rostit un cuvînt. Psihologia nu e tăria d-lui Sorbul.

Rudy e însă lipsit şi de unitate sufletească. Dintr-o tînără "sebătură cu numeroase succese, devine deodată sincer îndrăgostit de o săracă şi inutilă studentă, Crina, pe care o cere în căsătorie. Avem un alt Rudy, nou : un Rudy cu gusturi serioase. El cade în genunchi şi vorbeşte de căsătorie:

Se va zice totuşi,; iubeşte. A fost atins, în sfîrşit, de graţia divină. Şi-a găsit drumul Damascului... Atunci voi întreba : de ce iubeşte ? Ce vede în Crina : o frumuseţe, un caracter, o situaţie, o avere ? Nimic. Crina d-lui Sorbul n-are nici un conţinut sufletesc. Şi de data aceasta d. Sorbul a ocolit greutatea. Iubirea dintre Rudy şi Crina nu ne interesează, pentru că nu are nici un mobil, nici o motivare sy^etească. Rudy părăseşte pe Tofana şi se duce după Crina; 'din întâmplare, după cum ar apuca pe o stradă la dreapta sau la stînga.

Cum nu există sufleteşte nici Tofana, nici Crina, nici Rudy, cu atît mai puţin există Castriş, un tînăr bogat care, voind să ia în căsătorie pe Tofana după patru ani de concubinaj, e refuzat (sfinte Doamne !), e înşelat şi, cînd i se deschid ochii, voieşte s-o mărite cu Rudy, „spre a o face fericită" ! Cînd Rudy se fereşte, Castriş e gata să-1 omoare, nu din gelozie, ci din generozitate. Imbecili-

tatea aceasta generoasă trebuie să fie vreo reminiscenţă literară a d-lui Sorbul...

Departe de a avea „tecnică lui Bernstein", *Patima roşie* e lipsită de îndemînare scenică. E rău şi primitiv construită.

Acţiunea se petrece în casa lui Castriş ; un fel de moară cu uşile deschise, prin care toţi vin şi se duc după bunul lor plac, fără altă motivare...

Rudy intră în ea sub pretextul căutării unei camere cu chirie. Din această clipă fatală, va circula pe toate uşele lui Castriş, fără să mai dea chiar un pretext oarecare. Abia intrat, urmează detestabila scenă a durerii de cap a Tpfanei şi a „piramidonului", scenă atît de neverosimilă şi atît de puţin teatrală... Peste ea, vine şi mai detestabila scenă a „mandolinei". Un om îşi caută cameră cu chirie, ţinînd un geamantan într-o mînă şi o mandolină în cealaltă. înainte de a-şi găsi camera, cîntă romanţe sentimentale unei zvăpăiate. Tot actul al treilea e fals situat. Nu se putea petrece în casa Crinei. Crina, logodnica lui Rudy, nu putea face jocul Tofanei, dîndu-i întîlnire lui Rudy în casa ei. Nu putea oferi propriul ei pat lui Rudy şi Tofanei... Aici, ca şi în toată piesa, nu e numai o imposibilitate, dar şi o grozavă promiscuitate sufletească... Ce să mai spun de „filozoful" Sbilţ (jucat admirabil de d. Brezeanu), care intră pretutindeni, fără să bată la uşă, pehtru a-şi sămăna filozofia lui de alcoolic !

în actul al treilea aduce revolverul fatal. Nu era nevoie. Tofana îl putea lua singură...

Cred că e de ajuns... Comedia tragică a d-lui Sorbul e lipsită de vreo valoare de .creaţie şi de făgăduinţă, dacă n-aş şti că din orice stridie poate ieşi o boabă de mărgăritar.

i

II

Patima roşie a d-lui M. Sorbul tinde a deveni un caz literar...

Mai întîi, prietenii : fireşte...

Apoi, „descoperitorii" : vai !...

în sfîrşit, toţi nemulţumiţii succesului altora, ce se aruncă dintr-o dată asupra lucrurilor neisprăvite din „bolgia" dantescă a devenirilor şi asupra violetelor fără umbră şi fără miros. Puterea urei e mai mare decît puterea iubirei : ea înarmează braţul răzbunător...

Nu voi uita nici părerile sincere...

La un loc, au tot făcut un fel de literatură în jurul comediei tragice a d-lui M. Sorbul — literatură bogată, deşi nu prea felurită.

Pentru luminarea propriei mele conştiinţe critice, am cetit *Patima roşie.* Scena înşeală adese. Simţeam nevoia de a-mi controla impresiile. în urma acestei citiri, voi adăuga deci cîteva notiţe.

...în privinţa limbei, d. Sorbul nu are întotdeauna o noţiune precisă. El scrie, de pildă, *„cel mai detracat viţiu"* (p. 116), deşi un viţiu nu poate fi detracat, ci numai omul poate fi detracat de un viţiu. Aceeaşi nesiguranţă şi de gramatică. D. Sorbul scrie : „ai primit o situaţie *mai inferioară",* ceea ce nu se poate...

Lăsînd însă la o parte aceste şovăiri fireşti unui autodidact, limba d-lui Sorbul e destul de vioaie şi, prin cursivitatea ei, chiar teatrală. Dialogul e de o concizîune voită, fără literatură, deşi uneori cu efecte căutate. Rolul lui Sbilţ e înnădit din astfel de efecte, cunoscute sub numele de „mots d'auteur", una din marele slăbiciuni ale teatrului francez, dar totodată şi una din cele mai sigure pricini de succes... Cîteodată Sbilţ îşi caută efectele şi in grădina vecinului. Replica lui: „Asta o spui tu, fiindcă judeci cu şira spinării" e luată din ,gura lui Cozma, burlacul ursuz din *Andrei Branişte* al d-lui Marin Simionescu-Rîmniceanu. De altfel, după cum voi arăta, lucrarea d-lui Sorbul a fost influenţată şi de *Andrei Branişte...*

în genere, *Patima roşie* cîştigă la citit. Actul al doilea e chiar destul de încordat. Slova scrisă te mîngîie prin rotunzimea ei, prin conturul şi armonia ei. Scena aruncă însă o lumină atît de puternică asupra oamenilor şi vor-

belor, încît ai dintr-6 dată intuiţia realităţii sau nerealităţii. Ea poate înăbuşi frumuseţile literare, dar scoate în evidenţă însuşirile de creaţiune. Tot ce e viaţă tresare în jocul actorilor...

La lumina scenei, am văzut nemijlocit că nici unul din eroii *Patimii roşii* nu trăieşte cu adevărat; că în actul întîi avem mai multe scene false (scena piramidonului, scena mandolinii), că întreg actul al treilea e artificial şi rău situat...

La citire, unele imposibilităţi dispar ; n-ai viziunea imediată a lucrului. Abia bagi de seamă că o femeie nu-şi leagă în două minute fruntea, ca, sub pretextul unei boli subite, să-şi trimeată bărbatul de acasă, pentru a rămîne singură cu un. tînăr aproape necunoscut. Nici chiar copilăreasca scenă a mandolinii nu jigneşte atît : nu ai sub ochi pe individ cu tot ridicolul şi nevetrosimilitatea situaţiei lui.

La citire, abia avem o tresărire de neplăcere în faţa Tofanei, care se răsteşte la Rudy : „Ai auzit de *Noaptea furtunoasă* a lui Caragiale ? Oricum, întîmplarea d-tale îmi aminteşte pe Rică Venturiano ! Şi dînsul era un mare cuceritor. Grozav vă asemănaţi. Numai o singură deosebire : Venturiano a dat peste coana Veta, iar d-ta peste Tofana !«

Biata Tofana, în prada geloziei, în apropierea morţei şi cu un revolver lîngă ea, mai face literatură : şi ce literatură ! Pe scenă o astfel de situaţie e ridicolă ; la cetire, trezeşte cel mult un zîmbet.

Ocolind realitatea scenei şi mulţumindu-ne cu mlădirea limbei dialogate, *Patima roşie* arată o îndemînare care ar putea fi folositoare unui adevărat talent de observaţie.

*

Din nefericire, scăderea cea mai mare a piesei d-lui Sorbul e tocmai lipsa de observaţie.

Nu e nimic românesc, şi deci ieşit din observaţie directă, în *Patima roşie :* nici în atmosferă, nici în fizionomia morală a eroilor... Şi în teatru, talentul se dovedeşte numai prin puterea de observaţie. Restul e sau literatură sau tecnică...

Aş începe prin exemple de reâ-ereştere si de imoralitate.

Două minute după ce-1 cunoaştem pe Rudy, Tofana îi spune, fiind de faţă şi Castriş :

— Bărbatul meu nu prea e delicat de felul său...

Cînd Rudy e prezentat lui Sbilţ, acesta nu-i dă mîna :

— Nu dau mîna cu un om pînă cînd nu mă încredinţez c-o merită...

...In ce lume se vor fi petrecînd astfel de scene de Vulgaritate : oare într-o lume de intelectuali ?

Reaua-creştere e încă puţin lucru. *Patima roşie* se abate într-un cerc de crîncenă imoralitate. Ceea ce era la modă acum vreo treizeci de ani pe scena Teatrului Liber al lui Antoine înfloreşte acum şi la noi, cu ajutorul cîtorva scriitori ruşi...

Patima roşie e din familia lui *Andrei Branişte* prin căutarea unei brutalităţi şi chiar imoralităţi voite. în *Andrei Branişte,* aveam impresia de a fi într-o peşteră de antropoizi, din momentul în care furtuna se dezlănţuie între femei. Anca îşi necinsteşte căsnicia ei de douăzeci şi şase de ani în faţa fetelor ; Zoe, fată măritată, se înverşunează şi ea asupra propriei ei nefericiri domestice şi împotriva mamei sale. Pînă şi Marghita se iţeşte mereu ou : „Ce, vrei să mă nenoroceşti şi pe mine ? Că dacă te-ai despărţi acum, se va afla peste tot... Şi de gustul tău să rămîn eu fată bătrînă ?"

Tot în această piesă de brutalitate căutată, Andrei se destăinuieşte bunului său prieten Cozma că vrea să se sinucidă. Bunul prieten nu caută să-1 împiedice cu nici o vorbă. Găseşte numai nimerit să-i spună plecînd : „Spune-mi cel puţin că faci pasul acesta... din îndemnul tău propriu... că eu sunt nevinovat".

Nefericită fiinţă !

Nefericit autor !

Patima roşie a d-lui Sorbul e plină de astfel de cruzimi şi de sperietori pentru oameni blajini... Beţivul Sbilţ aduce un revolver Tofanei ; îndeamnă cu perversitate să ucidă şi să se sinucidă... insistînd cu o sinistră imoralitate. Nevinovata Crina îşi oferă patul pentru în-

tîlnirea Tofanei cu propriul său logodnic : ea se va culca la Căminul studentelor !

Ce lume!:.. E o lume făcută anume pentru a ne îngrozi : uneori convențională ; cele mai adese, ecoul unor lecturi rusești. Nu cu puțin a contribuit *Azilul de noapte* îri compoziția *Patimii roșii...*

Sbilț, eroul cel mai interesant, dar și cel mai convențional dintre eroii d-lui Sorbul, e pe de-a-ntregul Actorul din *Azilul de noapte:* alcoolicul ce se crede genial și vorbește în aforisme... ′ **i.**

Aceste notițe aveam de adăugat la articolul meu de săptămîna trecută. Am crezut că ceva ordine în exaltarea criticei române n-ar strica.

ANTOINE

O notiță fugară din Le ***journal*** anunță că Antoine va începe să joace la Mayol.

Creatorul Teatrului Liber, omul care a adus o contribuție atît de mare și de personală în evoluția teatrului modern, joacă alături de eroul cântecului plat, al romanței sentimentale sau bulevardiere...

Cruntă întorsătură a destinului ! Neașteptată urmare a războiului mondial : alături de „bucla" fatală lăsată pe frunte, alături de chipul grăsuliu și feminin, alături de celebritatea lui Mayol, în care intră atâta mireasmă de vițiu și de scandal, alături de această floare ofilită de bulevarde, masca energică și virilă, corpul atletic de vechi luptător al lui Antoine !...

*

Dacă în mijlocul vaierului războiului mondial, Antoine ar avea timp să se gîndească și la dînsul, și-ar simți sufletul cuprins de o mare amărăciune. Antoine e un învingător învins.

Să pleci dintr-un obscur birou al unei companii de gaz, să fii încălzit de un ideal de artă și să lupți din răsputeri pentru a-ți impune concepția ta și să ajungă, în sfîrșit, a fi o mare personalitate teatrală, să cucerești Parisul, să ai pe mîna ta aproape zece ani un teatru ca Odeonul — și după ce ai deschis porțile mari ale celebrităței, după ce ai lăsat o urmă de lumină îndărătul tău,

să naufragiezi pe scena îngustă a lui Mayol, în mijlocul cîntăreților cu sex nedefinit și cu talent îndoielnic!

Nu poate fi tristețe mai mare pentru un artist. Nu poate fi, mai ales, durere mai mare pentru un luptător ca Antoine. Din nimic să te ridici pînă la situația lui — pentru a cădea din nou ! Să te ridici din pulberea anonimă a Parisului, fără nume, fără bani, fără școală și fără un talent de actor prea mare, pentru a cîștiga și nume, și bani, și un talent de „regizor" nediscutat, printr-o muncă încăpățînată de rob al idealului, și, după ce le vei fi cîștigat, să luneci de pe scena Odeonului pe scena artei banale și lăcrimoase a lui Mayol!

Să fi creat Teatrul Liber, adică un teatru care, pe lîngă multe excese de cruzime voluntară, a însemnat biruința realismului scenic, a jocului sobru și natural, a unei reacțiuni atît de necesare împotriva romantismului, să fii descoperitorul lui Francois de Curei, al lui Henry Becque și al lui Brieux, să fi jucat *Le repas du Hon, Les hannetons, La Parisienne* sau pe *Boubouroche* al lui Courteline pentru a ajunge alături de cântărețul lui :

Viens, pou-poule, viens...

și al riturnelei sentimentale și neroade, ce face ocolul mahalalei pariziane !...

Arta e ingrată...

E un lucru vechi ca lumea : nu există recunoștință în artă și mai ales în teatru.

Poți revoluționa o artă întreagă, poți fi un mare talent, secerător de aplauze și de bani, poți ajunge să-ți cîștigi o celebritate mondială — din clipa din care te părăsește succesul, ești o tristă rămășiță omenească călcată în picioare. Nimeni nu se mai uită la tine. Ești o umbră nefolositoare...

Antoine fusese la început un mare cuceritor. De pe scena obscură a Teatrului Liber ajunse pe scena Odeonului, recunoscut de toți ca un inovator. Urmară apoi zece ani de încordare și de muncă : decoruri noi, feerice, reconstituiri migăloase ale epocei, goană după situare exactă și amănunțită, sobrietate în joc, armonia ansamblului și peste tot pumnul sever al lui Antoine și ochiul lui sigur...

Muncă zadarnică. Nimic nu putu scăpa Odeonul pierdut în Odeonia lui îndepărtată. Am luat și eu parte mulți ani de-a rîndul la zvîrcolirile agoniei lui. Cîrmaciul, care condusese atît de bine barca Teatrului Liber, nu putu domina liniștea moartă a apelor stătătoare prin care galeria Odeonului nu izbuti să înainteze. Era scris ca Antoine să guste amărăciunea din urmă : falimentul.

Și iată că după doi ani de tăcere, ne vine veste tristă : creatorul la Paris al pieselor lui Ibsen, Hauptmann, Tolstoi și Strindberg a căzut pe scena bulevardieră a lui Mayol, pe care se cîntă :

Viens, pou-poule, viens...

PATIMA NOASTRĂ

Mult zgomot... mult zgomot... mult zgomot...

In jurul piesei d-lui M. Sorbul s-a făcut, în adevăr, mult zgomot... Ca încercare, ar fi putut fi încă interesantă. Ca o consacrare, nu. Şi, totuşi, din *Patima roşie* s-a făcut nu numai o consacrare a unui scriitor multă vreme ocolit, ci şi o operă de mare valoare, în care Ibsen, Caragiale şi Bernstein îşi vărsau cele mai preţioase calităţi ale lor, pentru a ne da un dramaturg naţional. Chiar în această coloană, am citit un titlu înfiorător : *Marele teatru.* Tînărul autor al acelui articol vorbea de critică ca de nişte minţi înguste. Ce bine e să fii senin în viaţă şi să începi prin dispreţuirea aproapelui!

în mai multe critice şi într-o conferenţă publică ni s-a vorbit chiar de o eră nouă în evoluţia noastră dramatică. Teatrul de pînă acum era un teatru de pregătire pentru noul-venit...

Nu voiesc să intru în cercetarea amănunţită a acestui prisos de laudă, oricît ar fi de străveziu. într-un ziar ni se spunea că prin *Patima roşie* nu triumfă „o piesă", ci un „sistem de critică"...

Să plîngem la căpătîiul ei...

Un alt bărbat de convingeri solide, d. T. Arghezi, priveşte literatura ca pe o chestie de politică internaţională, în două articole consecutive se schimbă, ca şi cum ar fi

vorba despre Austria sau despre Germania. într-un scriitor nu vede decît jignirea altuia. Părerile d-lui Arghezi nu pot însă emoţiona. E un fapt sigur că d. Arghezi n-a văzut încă comedia tragică a d-lui M. Sorbul.

D. Arghezi îndeplineşte deci toate condiţiile prielnice pentru a împărtăşi cu seninătate amîndouă părerile. Ar fi şi greu, în astfel de împrejurări, să nu aibă o convingere robustă şi granitică.

D. Arghezi e ca şi eroul satirei lui Juvenal. Prinzînd un calcan uriaş, pescarul îl duse lui Domiţian. La Curte se adună sfatul imperiului ca să admire mărimea peştelui. Nu mai isprăveau cu elogiile. Catullus, imul din curtezanii tiranului, găsi însă cuvintele cele mai călduroase,

> **Nemo magis rhombum stupuit: nam plurima dixit**
> **In laevum conversus : at illi dextra jacebat**
> **Bellua...**

El se uita, lăudîndu-1, la stînga. Calcanul era insă la dreapta. Catullus îl putea deci lauda cu cea mai robustă convingere : era orb.

în mijlocul acestei atmosf^ri de laudă universală, universitară sau pamfletară, am spus, în altă parte, ceea ce cred despre *Patima roşie,* privind-o în faţă şi nu pe de lături.

Nu e nici o patimă la mijloc. într-o patimă se mistuie cu mult mai multe lucruri decît îşi închipuie d. Sorbul. Comedia tragică a scriitorului e o cadra. Mai lipseşte piesa. în loc de *Patima roşie* s-ar putea numi „Dificultatea ocolită", după cum alte piese se pot intitula „Dificultatea învinsă". Avem un foc de revolver: nu avem însă o iubire pătimaşe. Nu ni se arată evoluţia acestei iubiri, fluxul şi refluxul ei, noroiul, mînia, fatalitatea şi bestialitatea unei patimi ce te duce la omor. Nimic din realitatea adevăratei tragedii a unei astfel de iubiri nu tresare în încercarea dramatică a d-lui Sorbul, în care găsim numai enunţarea şi rezultatul unei probleme, fără nici o altă demonstraţie. Teatrul este însă o demonstraţie, nu al unui adevăr general, ci al unui adevăr particular, limitat la piesă. în afară de aceasta, comedia tragică a

d-lui Sorbul nu porneşte dintr-o observaţie directă. Nimic nu e văzut din această lume paradoxal de brutală şi de imorală, ce se strecoară în sumarele acte ale d-lui Sorbul.

Ştiu că brutalitatea este gustată de unele suflete blazate. Excesul de bună-cuviinţă şi de bună-creştere a dus la o reacţiune. De la brutalitatea virilă a ideiei, unii au lunecat la brutalitatea căutată a cuvîntului, fără a ocoli şi scatologia.

D. Arghezi şi-a croit chiar un fel de talent în imperiul forţei stercorare. Trebuia deci să se simtă atras spre această comedie tragică, brutală şi imorală.

Unii vor să ne cîştige prin sugestia teroarei ; alţii printr-un prisos de dezgust. D. Sorbul e unul dintre aceştia. Un pesimism anticipat îl face să creadă lumea mai rea decît e. în loc s-o observe, se mulţumeşte deci cu nişte brute sinistre, care nu reuşesc să ne sperie. Ne-am deprins cu astfel de copii teribili.

TEATRUL NAŢIONAL :
„PAPA LEBONARD", PIESA ÎN PATRU ACTE DE JEAN AICARD

A scrie despre *Papa Lebonard* este cam tîrziu pentru vremile noastre. Din piesă avem o amintire : Novelli şi Silvain. Jean Aicard, cu literatura lui mediocră, e aproape uitat. Din întreaga fabulă n-a rămas decît un rol văzut prin jocul unor mari actori. D. Petre Sturdza l-a jucat în tradiţia lui, cu toate nuanţele de bunătate şi de revoltă.

Papa Lebonard nu ne poate deci opri decît prin unele reflecţii lăturalnice...

Ieşit din viaţă, teatrul obişnuit nu are veşnicia vieţii. El poartă întipărirea vremei. Teatrul e mai mult o haină care îmbracă viaţa. Piesele de acum patruzeci-cincizeci de ani au ceva din vetusteţea ridicolă a crinolinei. în cei mai mari dramaturgi vezi partea largă a modei faţă de realitatea vieţii... După cîteva decenii, totul pare bătrînicios, zbîrcit şi antic... Interesul nostru merge spre alte forme de viaţă, spre alte forme de teatru.

Ne preocupă alte probleme...

In *Papa Lebonard,* greutatea piesei cade fireşte asupra caracterului lui Lebonard. îndărătul lui găsim însă problema copiilor naturali : o problemă care nu ne mai interesează. Şi ce vîlvă trezise odinioară ! Ce lovituri de teatru dăduse Alexandru Dumas-fiul zugrăvind soarta nemiloasă a acestor dezmoşteniţi ! Era vremea pieselor cu

teză socială. Se biciuiau nedreptățile societății; se revărsa o largă generozitate şi solidaritate omenească peste copiii naturali...

Societatea s-a schimbat. E cu putință ca şi teatrul să fi avut partea lui de înrîurire în această schimbare. Situația copilului natural e alta. Nici un fel de dispreț nu se leagă de naşterea lui...

Iată pentru ce lacrimile lui Alexandru Dumas-fiul ne par azi înghețate; merg către *p* cauză ieşită din actualitate. Dar chiar dacă ar exista aceeaşi prejudecată, e probabil că interesul nostru s-ar îndrepta spre alte chestiuni, din pricina mobilității noastre sufleteşti. Cîte indignări nu s-au răcit numai prin puterea biruitoare a timpului !...

Pentru acelaşi cuvînt *Papa Lebonard* e acoperit sub praful altor vremi. Cînd doctorul Andre se zbuciumă sub greutatea naşterii lui nefericite, stăm nepăsători ca în fața unei dureri străine de noi; cînd tînărul bastard al doamnei Lebonard, necunoscîndu-şi situația, fulgeră împotriva bastarzilor, nu ne ostenim nici chiar să ne indignăm... . . . .

Alte timpuri, alte obiceiuri... Piesa lui Aicard nu mai trezeşte nici un răsunet în noi, prin latura socială pe care o pune pe sceriă, destul-de slab şi în urma puternicului său model, Alexandru Dumas-fiul...

De **altfel,** nici rt^ăm putea cere prea multă originalitate? lui Jean Aicard[1]. îri romane, a călcat pe larga urmă a lui Alphonse Daudet în *Maitrin des Maures;* în teatru, ne-â împrospătat una din temele lui Dumas. Nici chiar povestea nevestei lui Lebonard, plină de toate vanitățile aristocratice; nici chiar povestea tînărului Robert, logodit cu fata unui marchiz, nu ne cîştigă o clipă. Iarăşi lucruri vechi : ceva din *Le gendre de Monsieur Poiriet* trece din nou asupra lui *Papa Lebonard.* Certuri casnice, o familie împărțită în două : un tată şi o fată credincioşi situației lor burgheze, o mamă şi un tînăr cu fumuri aristocratice, un marchiz convențional şi o tînără marchiză fără personalitate —- ce vechi ne par toate aceste fantome ale teatrului lui Emile Augier ! Ce fîşîit de crinolină şi de mătăsuri demodate !...

Atmosfera piesei lui Aicard este, prin urmare, şi îmbătrânită, şi lipsită de originalitate... O clipă nu ne ademeneşte în circuitul intrigei în care se zbate. Nu credem în doctorul Andre, onest şi iubitor, care îndrăzneşte să-şi ridice ochii pînă la fata unui ceasornicar îmbogățit ! E făcut dintr-o bucată şi declamă un rol învățat. Tot dintr-o bucată e tînără secătură, vlăstar bastard al doamnei Lebonard şi al unui conte. Nu credem nici în ceasornicăreasa cu pretențiile ei aristocratice şi cu amanți cu blazon...

Credem însă în Lebonard...

Papa Lebonard e, în adevăr, un tip omenesc, care există şi care e studiat, nu pentru întîiaşi dată, dar totuşi cu o frăgezime de amănunte şi de nuanțe ce ni-l însuflețesc sub ochi...

Povestea micului-burghez îmbogățit, ce-şi păstrează ocupațiile şi obiceiurile lui profesionale, chiar cînd ar putea trăi din larg, nu e, desigur, nouă, dar e eternă. Povestea bărbatului timid, care se lasă zdrobit de o nevastă tiranică, e iarăşi o poveste veche, dar eternă. Că dintr-o timiditate îndelungată şi dintr-o robie răbdată o viață întreagă poate ieşi, în sfîrşit, o voință virilă şi chiar o îndrăzneală nebănuită e iarăşi un fenomen psihologic destul de cunoscut. îndrăzneala timidului e în ordinea lucrurilor...

Atît e. adevărat şi trăieşte încă din piesa lui Jean Aicard. încolo : marchizi şi conți, bastarzi şi teorii sociale sunt sau lipsiți de interes, sau palide reminiscențe literare fără viață... Numai prin adevărul lui Lebonard mai putem deci asculta această piesă, învechită altfel.

s'.yamaaairui

: iii yjonno.-.»n. •und' .iin--)'-, '''••^••tf*t'l

FANTOMA

N-am Uitat încă pe „raisonneur-ul" pieselor lui Alexandru Dumas-fiul.

In mijlocul acţiunei se plimbă un erou care, cele mai adeseori, nu are nici o legătură mai strînsă cu ea, un erou atoateştiutor, atoatevăzător... încurcă şi descursă ; intră şi iese; are întotdeauna cuvîntul din urmă al unei scene sau al întregei piese. Fără să fie activ în desfăşurarea acţiunei, o comentează filozofînd. E conştiinţă vie a piesei şi uneori firul pe care se înşiră amănuntele ei risipite; Alte **daţi,** cînd se numeşte, de pildă, Des Rions; acest eroii al teatrului lui Alexandru Dumas-fiul e un adevărat creator şl piesei, supraveghind şuruburile şi jocul tainic al rotiţelor cu o preciziune de inginer ce supraveghează ceasornicăria complicată a unui mare atelier. Acest Des Rions e şr un fel, de „boite â surprises". Cînd maşinăria piesei e lipsită de combustibil, el scoate din cutia lui elemente noi ce o pun în mişcare şi o însufleţesc. Privind în ochii cuiva, îi ghiceşte gîndul şi înmulţind lungimea unei corăbii cu înălţimea catargului e în stare să-ţi spună vîrsta căpitanului.

A fost o epocă în care nici n-am fi putut înţelege o piesă de teatru fără acest erou artificial, adevărată coloană vertebrală a unei clădiri scenice.

*

Cugetînd mai bine, raisonneur-ul lui Alexandru Dumas-fiul nu e invenţia acestui dramaturg. El are o viaţă mult mai lungă şi mai îndărătnică. Sub forme felurite, el, trăieşte de cîteva mii de ani, schimbîndu-şi numele, şi modernizîndu-se.

în teatrul antic, acest erou atoateştiutor şi atoatevăzător se numea : „corul".

Nu era un singur om, ci o fiinţă colectivă. Nu participa la desfăşurarea acţiunei, dar o privea în tăcere, aşteptîndu-şi rîndul. La timp, lua apoi cuvîntul, cu glas inspirat, în strofe şi antistrofe, comentînd mersul faptelor, filozofînd asupra oamenilor şi asupra vieţii, explicînd mobilul acţiunelor şi fiind oarecum conştiinţa morală a piesei. Corul e o oglindă în care se reflectează inteligent toate faptele eroilor. în esenţa lui, el nu e departe de raisonneur-ul lui Alexandru Dumas-fiul. Fireşte, nu se rătăceşte cu o „boite â surprise" subsuoară, cum făcea neuitatul Des Rions din *Vămi des femmes,* învîrtind manivela maşinăriei dramei.

E însă o minte clarvăzătoare, ce desprinde pentru public filozofia morală a piesei. Uneori desprindea chiar şi firul roş al intrigei. Era şi nevoie. în vasta încăpere a unui teatru deschis şi în faţa unui public felurit şi zgomotos, multe din vorbele actorilor se pierdeau, multe din amănunte se ştergeau. Corul recapitula oarecum acţiunea şi-i lumina înţelesul adînc, ce ar fi putut scăpa altfel...

Teatrul modern nu cunoaşte corul, nemaiavînd nevoie de acest interpret liric şi filozofic.

S-ar crede că nu mai cunoaşte nici raisonneur-ul lui Alexandru Dumas-fiul. în adevăr, piesele moderne nu mai sunt străbătute de acest filozof, care în mod ostentativ face şi desface, comentează şi trage moralitatea acţiunei. Un Des Rions ni s-ar părea o-fiinţă anacronică şi artificială. Teatrul nostru are nevoie de mai multă realitate.

Des Rions e mort. Raisonneur-ul trăieşte însă sub ,talte forme potrivite spiritului timpului. Sunt morţi cu o [moarte aparentă.

Murind sub o formă, apar sub alta. Murind sub forma Scorului antic, raisonneur-ul a apărut sub forma eroului

lui Dumâs ; mUrind şi sub aceasta formă tăioasă şi prea evidentă, el apare astăzi sub forma unui fel de filozof alcoolic sau a unui neisprăvit al vieții ce vorbeşte lapidar ca o carte de aforisme... Privindu-1 mai bine, găsim in el pe vechea noastră cunoştință, care comenta cu atîta iste-țime piesele lui Alexandru Dumas. E tot vechiul nostru raisonneur, un erou factice şi o maşină dramatică...

Pentru a nu ne depărta de actualitatea dramatică, voi aminti cel mai recent raisonneur naturalist : Sbilț, filozoful alcoolic din *Patima roşie* a d-lui M. Sorbul.

Acest Sbilț e un fel de Des Rions, naturalizat şi alcoolic ; iese şi vine, comentează, filozofează şi glosează toate faptele celorlalți...

Privit de aproape, Sbilț, ca şi atîția Sbilți moderni, nu are nici o realitate, e încă vechea fantomă a raisonneur-ului tipic ce nu *vrea să moară,* incopiindu-se în viața artificială a luminii rampei.

TEATRUL BULÂNDRA-VOICULESCU :
„VIJELIA", PIESA ÎN TREI ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Teatrul românesc a trăit anul acesta din Bernstein şi din Bataille. Seria lui Samson nu s-a isprăvit încă la Teatrul Național, şi Compania Bulandra-Voiculescu ne dă *Vijelia,* una din cele mâi' caracteristice piese ale lui; Bernstein. Unui cronicar dramatic care a scris atîtea ar-' ticole despre teatrul lui Bernstein şi care a văzut de atî-' tea ori această scurtă şi fulgerătoare dramă, reprezentația ei, din nefericire, nu-i mai trezeşte impresii noi.

în La *rafale,* ca şi în *Le voleur* sau în *Samson* — cele mai tipice opere ale dramaturgiei bernsteiniane — avem aceeaşi tehnică rapidă, prestigioasă, alergînd spre țintă peste obstacole, aceeaşi factură masivă, încordată şi plină de efecte teatrale şi aceeaşi sărăcie de fond sufletesc şi lipsă a unei perspective mai largi şi mai filozofice. în Samson mai era un simbol ce se desprindea din lupta forței şi a îeunitățu îemenine, după cum mai era şi gestul uriaş al unui om ce se despoaie pe sine pentru a tîrî în ruina lui şi pe un rival urît:.. în *Hoțul* şi în *Vijelia nu* se găseşte însă nici acest simbol şi nici vreo perspectivă... Avem numai un fapt divers, scurt, tragic, lipsit de poezie şi de literatură. Trei acte ajung pentru a ni-1 desfăşura în scene precipitate şi în formidabile lovituri. Punîndu-şi'ca țel emoția, un astfel de teatru îşi ajunge cu prisosință țelul: zguduie. Pe urmă nu mai rămîne nimic. Poate, o

lăuntrică umilinţă de a fi fost cucerit de o **emoţie** fără nobleţe.

Vijelia e faptul divers al unui jucător de cărţi, care, în faţa unor pierderi prea mari ce-l împing spre o faptă necinstită, îşi curmă viaţa cu un admirabil sînge rece, cu tot devotamentul şi tragica frămîntare a unei femei iubite. Atît. E puţin. Dar dacă idealul teatrului e de a ne face să străbatem în criza din urmă a unui jucător de cărţi, să pătrundem în zbuciumul lui mascat de toată nepăsarea luptătorului de rasă, atunci acest ideal e atins în patetica *Vijelie...*

*

în mai tot teatrul lui Bernstein avem duelul tragic dintre un bărbat şi o femeie. De obicei, bărbatul reprezintă forţa; femeia, viclenia şi fluiditatea cuceritoare. Din acest duel, forţa iese învinsă. Mai ales în *Samson* şi în *La griffe* e pusă această situaţie dramatică, cu tot relieful tecnicei lui Bernstein. în alte piese apare numai episodic, în planul al doilea al construcţiei scenice. '

în *Vijelia* situaţia e alta. Cele două elemente, din a căror împreunare izvorăşte umanitatea viitoare şi din al căror conflict iese una din tragediile cele mai crîncene ale lumei, ne sunt înfăţişate în armonie. Bărbatul, Robert de Chaceroy, e un tip de rasă, unul din acei eroi bernsteinieni energici, dominatori, stăpînindu-şi sentimentele, deşi sunt lipsiţi de orice axă morală solidă. Morala lor e înlocuită cu atitudinea convenţională a cluburilor şi a cercurilor sportive. Acestui Robert de Chaceroy i se pare foarte firesc să-şi pună jocul de cărţi ca unică ţintă a vieţii şi să-şi însuşească o mare sumă de bani ce nu-i aparţinea. Cînd îşi dă seama de consecinţele unei astfel de fapte, are eleganţa clubmanului de rasă de a dispărea de la banchetul vieţii fără zgomot şi cu o oarecare nobleţă. Sunt oameni ce-şi răscumpără printr-o moarte bărbătească o viaţă îndoielnică. Robert de Chaceroy e unul din aceşti eroi *in articulo mortis.*

Femeia nu e eroina tipică a lui Bernstein : femeia viperină din *La griffe,* femeia felină din *Samson,* femeia patologică din *Le secret.* Helene de Brechebel este aproape o femelă, iubitoare şi devotată pînă la jertfa din urmă.

Cadrilul vieţii s-a schimbat. De data aceasta forţa e învingătoare ; viclenia îşi trage îndărăt ghearele şi se linguşeşte umilită în preajma mînei ce o ţine încătuşată! Trebuia notată şi această variantă a viziunei bernsteiniane.

Un fapt divers, negreşit, prezentat în cleştele unei scheme puternice.

Acest fapt divers pentru a fi zguduitor presupune mai întîi o tecnică sigură. Şi, în adevăr, tecnica *Vijeliei* e admirabilă. Sunt scene scrise de o mînă de maestru : marea scenă, de pildă, din actul al doilea dintre Helene de Brechebel şi tatăl său, baronul Lebourg, e de o gradaţie savantă. Şiretul bătrîn ştie să descopere secretul Elenei cu un meşteşug de poliţist încercat. Totul merge atît de gradat; misterul e sfîşiat cu atîta dibăcie ; sentimentele bătrînului bancher sunt atît de fin analizate şi progresiv îndrumate pentru diabolica lui hotărîre, încît vedem că Bernstein îşi merită renumele de mare tecnician.

Dar faptul divers al piesei lui Bernstein, dacă presupune o tecnică strînsă, nu exclude nici observaţia...

Eroii *Vijeliei* sunt văzuţi şi cu un număr de amănunte care trădează observaţia personală. E drept că într-o literatură atît de bogată şi într-o societate atît de studiată e greu să deosebeşti observaţia unuia de observaţia celorlalţi. Sunt tipuri atît de cercetate, încît au ajuns la o schemă aproape convenţională, ce te scuteşte de observaţie. Baronul multimilionar evreu e unul dintre aceştia. Lebourg al lui Bernstein nu se deosebeşte prea mult de Isidore Lechat al lui Mirbeau : îi lipseşte doar beţia fantasmagorică a banului. încolo, parvenitismul, maniile aristocratice şi mai ales raporturile conjugale şi tirania casnică pe care o exercită sunt la fel. Tînărul milionar-socialist Amedee Lebourg e şi el o cunoştinţă mai veche... Mediul de asemeni intră în lungul şirag al reminiscenţelor... Sunt totuşi şi accente personale şi *amănunte tipice, prin* acumularea cărora avem siluete energice: chiar Baronul Lebourg, dar, mai ales, **Robert de Chaceroy.**

CUM DEVII PAMFLETAR.,

într-o revista a cărei dezinteresare materială e cunoscută, citesc următoarele versuri dintr-o poezie mai mare, intitulată *Satan :*

> **Eu ridicai lopata în semn de datorie**
> **Şi mă sculai în luntre, de jos, ca să-1 salut.**
> **Scqţînd pentru cinstire albastra-mi pălărie**
> **Ca-n faţa unui rege ce trebui' cunoscut.**
> **El îşi întoarse capul puţin strîmbînd în loc**
> **Planetele câ mingea şi luna cum e chifla —**
> **Şi încruntînd sprinceana pe ochiul lui de foc**
> **Răspunse Europii, orgolios, cu tifla...**

Şi acum te întreb, cititorule: cînd un scriitor are nefericirea de a scrie astfel de versuri, cînd „ridică lopata în semn de datorie" şi scoate „pentru cinstire albastra-i pălărie" ca şi cum ar fi în faţa nnui rege „ce trebui' cunoscut" — deşi nu ştiu de ce, salutînd pe cineva înseamnă că „trebui' cunoscut" • şi cînd acestui scriitor Satan îi răspunde : „strîmbînd planetele ca mingea şi luna cum e chifla", pentru a încrunta 'apoi sprinceana „răspuiizînd Europii, orgolios, cu tifla" ; cînd un poet dovedeşte o atîta lipsă de inspiraţie şi o atît de puţină stăpînire a materialului sensibil al poeziei, te întreb, cititorule, ce-i rămîne de făcut ?

Să se pogoare de pe Pegas, pentru a intra în rîndul anonim al oamenilor cumsecade, [al] celor ce nu fac versuri ? Ar fi drumul cel mai neted şi mai drept. Prea este însă drept. Viaţa merge în frînturi. Cînd ţi-a muşcat din suflet iluzia gloriei poetice, cu greu te desparţi de pa. Puţini sunt deci acei ce se dau la o parte fără cîrtire.

Cei mai mulţi cîrtesc...

Stau pe marginea drumului şi cîrtesc. A nu avea talent e numai o neplăcere. A răbda talentul altuia este o cumplită nefericire. Simţindu-şi totuşi în suflet o forţă obscură şi neizbutind să-i găsească în poezie o altă expresie decît vulgara imagine a unei luni „cum e chifla" şi a unui Satan „ce dă cu tifla Europii", poetul care cîntase odinioară şi „genele de catifea ale Ilincei" nu putea decît să ia calea pamfletului.

Poetul nefericit al lui Satan se numeşte T. Arghezi...

Povestea carierei lui e însă o poveste foarte răspândită în ţara noastră.

Nu m-am născut cu un dispreţ transcendent pentru nimeni. Nu îmi închipui capul cuiva mai îngust decît cil meu pentru că nu înţelegem la fel arta. Dispreţuiesc însă părerile d-lui Arghezi. îmi iau această libertate cu un contemporan, pentru că şi le dispreţuieşte singur. I le dispreţuiesc deci din politeţă şi bună-cuviinţă. Făcînd un trafic atît de făţiş cu convingerile sale, înseamnă că nu le recunoaşte decît valoarea momentului.

De asemeni, nu voi polemiza cu d. Arghezi.

Nu de frică. [...] Apoi, de cîtva timp, d. Arghezi a devenit şi sentimental, cîntînd „cupletul mamei". Sunt deci la adăpost prin ai mei. Personal, n-am ce pierde.

Mă opresc, prin urmare, la d. Arghezi numai ca la un caz. în locul lui aş putea pune pe celălalt „nobil frate", N. D. Cocea, sau pe atîţia alţi imitatori ce-şi revarsă necazul în fraze mirositoare, fără a fi izbutit să-şi facă un nume. Timpul, de altfel, nu e pierdut. Va suna şi ceasul maestrului Vinea.

în d. Arghezi se zbate tragedia pamfletarului român.

Iluziile tinereții, visurile de artă și de glorie și pe urmă, deodată, „genele Ilincei" și „lima ca chifla" și „Satan cu tifla", dar, mai ales, desăvîrșita, mormîntala nepăsare a contemporanilor față de această nefericită literatură ! Și alături, literatura altora curgea senină și sănătoasă, cu succese, cu aplauze, cu chemări la rampă, eu toată beția gloriei morale și materiale !

Poate fi ceva mai dureros ?

Și de atunci, tăcere Muzei ! Aplece-și Ilinca genele pentru totdeauna ! Poetul mai are o săgeată : pamfletul. Nu va cruța pe nimeni.

Dintr-un poet fără talent, d. Arghezi va deveni astfel un pamfletar „de talent". Din lumea murdăriei infame va scoate imagini noi și violente. Va pocni din bice. Și, dacă lovitura lui nu-și va ajunge ținta, se va auzi cel puțin larma cu care o însoțește. își va face un stil obscur și personal. Neavînd nici un fel de reticență și delicatețe, va numi totul pe nume. Va trăi din injurie, din „polemici", din teama multora și din disprețul tuturor. Puțini vor bănui însă că cu acest cerber fără milă se petrece totuși tragedia cea mai vrednică de milă.

TEATRUL NAȚIONAL : „STRĂINA", PIESA ÎN CINCI ACTE DE ALEXANDRU DUMAS-FIUL

Nefericit spectacol ! Nefericiți spectatori...

Teatrul Național își continuă seria pieselor rău alese. D-ra Tina Barbu e, în adevăr, o artistă patetică. în actul al doilea și al patrulea ne-a dat o nobilă emoție. în clipa în care revede pe Gerard, toată nemărginirea dragostei trece prin frumoșii săi ochi, luminîndu-i. în scenele de revoltă, d-ra Tina Barbu e zguduitoare cu glasul ei învăluit...

Pentru un artist ajunge. Atît i se cere.

D-ra Tina Barbu n-are însă dreptul de a-și alege piesele, încă o dată a dovedit că nu se gîndește decît la sine : e caritatea lui La Fontaine. Nu e însă și caritatea creștinească. Suntem doar în săptămîna paternilor.

Artiștii să rămînă deci în atribuția lor. Direcția să și-o păzească pe a sa cu energie.

Ascultînd piesa lui Alexandru Dumas-fiul, te simți cucerit de melancolie.

Un mare dramaturg, care ținea locul de frunte în teatru, un mare mînuitor de idei morale, un mare tecnician, aproape un inovator prin *La dame aux camelias,* un spirit scînteietor... După patruzeci de ani, *L'etrangere* ne pare totuși ca o fantomă palidă, rău construită, fără viață sau cu o viață artificială, declamatoare, melcjira-

matică, clătinîndu-se între convenţional şi ridicol. E drept că ridicolul iese mai mult din neadaptarea artiştilor noştri la roluri ce nu li se potriveau.

Şi atunci rămîi gînditor asupra gloriei literare, asupra vicisitudinilor prin care trec operele în judecata contemporanilor şi apoi a posterităţii, asupra caducităţii lucrurilor omeneşti. Totul e trecător. Gloriile cele mai solide sunt revăzute la cîteva decenii. Scriitorii au aurore sau amurguri ţîrzii şi nehănuite...

Alexandru Dumas'trecea ca un mare meşter dramatic, ca unul din îndrumătorii dramei realiste. Tecnică a evoluat însă. Pentru noi, *L'etrangere* e o piesă rău construită.

După titlu şi după unele scene, dramaturgul părea că voieşte să ne dea silueta uneia din acele fiinţe internaţionale care. înfloreau pe timpul imperiului al doilea. Sub Napoleon al III-lea, apariţia cosmopolitismului parizian era un fenomen nou. Astăzi e un fapt cîştigat, clasat şi studiat în atîtea piese,moderne (chiar anul acesta am avut *Uliul şi Amicul Teddy),* ce izvorăsc întrucîtva din *Străina* lui Dumas. ., '•_

Subiectul acesta, anunţat în actul întîi şi al doilea,, e părăsit în actul al treilea,» tocmai cînd suntem introduşi' în intimitatea d-riei. Clarkson,' pentru a luneca într-o melodramă banală!"Nepoată a unui sclav negru, Mrs Clarkson îşi' pune ca ţintă a vieţii sale vagaboande răzbunarea împotriva albilor tirani ai negrilor: Spovedania* aceasta nu e numai inactuală, dar şi fantastică' şi melodramatică'. Uitmd însâ de jurămîntul fatal, Mrs Clarkson f se aruncă într-o dragoste banală cu un tînăr inginer, •••*ii.*

Subiectul este deci ocolit. Nu mai avem invaziunea j cuceritoare a cosmopolismului şi a finanţei, pe care aveau j s-to studieze alţi. scriitori cu mai multă stăruinţă şi succes.

Un alt subiect al acestei piese rău. făcute este pro-, blema căsătoriei fetelor burgheze multimilionare .cu tineri nobili şi, scăpătaţi.,:, e monografia căsniciei Câtherineij Mauriceau cu ducele de Septmonts. Văzut din faţă şi tratat cu. vigoarea'şi importanţa pe care o merită, '-acest' subiect Ae-ar fi' dat pe *Le gendre de Mdnsieur Poirier* ai lui' Emile Augier. La Alexandru Dumas, subiectul e, însăi văzut numai .din profil.şi acoperit de povestea, „Străinei,"...

De altfel, în prefaţa piesei lui, dramaturgul pretinde ci a scris o piesă în favoarea divorţului. Ar fi un al treilei subiect, pe care însă, de fapt, nu-1 prea distingem *îl* această operă compusă din fragmente ce nu se adapteazi într-o unitate centrală... 1

Dar dacă ar fi numai compoziţia !

Piesa lui Dumas e învechită prin atîtea alte amănunte... Ce artificial ne-a părut învăţatul Remonin, car« îndeplineşte clasica sarcină de raisonneur, primblîndu-şi filozofia lui zîmbitoare în tot decursul piesei ! Acest savant ar fi rămas mai bine în laboratorul lui. Cît de banală ne-a părut silueta inginerului Gerard, pentru care se dispută o ducesă, născută Mauriceau, şi o miliardară americană ! E drept că inginerul erou de melodramă a fost compromis definitiv de Georges Ohnet, aşa că nu-1 putem suferi nici în lucrările anterioare nemuritorului *Maître de jorges...*

Cît de învechite ne-au părut monoloagele eroilor, tecnică scenelor în care, în mijlocul unui salon cu zece persoane, eroii vorbesc în grupuri de cîte două persoane, fără ca ceilalţi să audă, în care totul e înţepenit şi factice ! Cît de falşă ne-a părut Mrs Clarkson, cu ura ei împotriva „albilor", cu povestea naşterii ei vrednică de un roman-foileton şi cu dragostea pentru Gerard ! Cît de calp ne-a părut iankeul Clarkson — sinistrul strămoş al atîtor generaţii de iankei literari, plini de carnete de cecuri şi de manii bizare ! **1**

...Trebuiesc deschise ferestrele. E un mort pe scena Teatrului Naţional...

Şi dacă mor „nemuritorii", ce va fi de literatura celorlalţi muritori peste o jumătate de veac ? i

CAZUL TINA BARBU

D-ra Tina Barbu e o artistă de talent.

In glasul său lipsit de sonoritate e o putere; de suferință înăbușită multă vreme și apoi de patetică revoltă, în fața căreia ne închinăm. Sunt mulți artiști ce plac prin jocul lor inteligent sau prin finețe; d-ra Tina Barbu emoționează. Emoția e țelul din urmă al artei dramatice. D-ra Tina Barbu știe comunica, dintr-o data mulțimei zbuciumul sufletului său. Simțirea ei trece în sală, după cum simțirea atîtor actori se izbește de linia de foc a rampei. E un mare merit, pe care trebuie să î-1 recunoaștem cu bucurie. Știu totuși ca. price recunoaștere aduce cu ea și neplăceri.,în mersul lui biruitor, talentul ridică o pulbere de pretenții. Un artist, cu,cît e mai recunoscut, cu atît e mai dezorbitat în tot ce iese din competența liniștită a talentului său. Trece alături în domenii străine cu o superbă siguranță. Totul i se supune.

Prin această dezorbitare atît de firească și printr-o confuzie de competență atît de deasă în lumea teatrală, d-ra Tina Barbu e nu numai un talent, ci, din nefericire, și un „caz".

Mai întîi, confuzia de competență și de atribuții.

E o veche infirmitate a Teatrului Național, ce sporește mereu. îr\ teatru, ca și în orice alcătuire omenească, bunul mers atîrnă de la diviziunea muncii și de

la stricta îndeplinire â unui rol limitat. Unul comanda și.altul execută. Fiecare își împlinește funcțiunea lui, fără care n-ar putea să meargă q mașină așa, de complicată cum e un teatru, unde se ciocnesc atîtea ambiții și atîtea rivalități.

în sarcina direcției cade, de pildă, întocmirea repertorului. Directorul și comitetul. aleg piesele, în serviciul cărora pun apoi forțele necesare ale societății dramatice. Nicăieri ca în teatru principiul de autoritate nu trebuie mai riguros păstrat. Fără o autoritate fermă și competentă, individualismul feroce al artiștilor ar zădărnici orice cooperație armonică.

Este nevoie deci ca directorul să stea în cabinetul său și artistul pe scenă ; directorul să întocmească repertorul și artistul să joace. De ori de cîte ori e o confuzie de atribuții, teatrul nu poate decît suferi.

De fapt, și suferе.

Direcția Teatrului Național abdică adese de la datoria de a guverna, alegîndu-și repertorul și impunîndu-1 artiștilor. Pe temeiul unui talent recunoscut și al unui prestigiu dramatic, ce ar trebui strict limitat la calitățile profesionale, unii artiști își atribuie rosturi pe care nu le au. în loc de a fi guvernați, voiesc să guverneze. în loc de a juca ceea ce li se dă să joace, vor să impună ei anumite piese. Criteriul alegerii acestor piese este însă sau un egoism feroce, sau o necbmpetență izbitoare.

•*

Aș putea să citez mai multe cazuri chiar din cursul acestei stagiuni. Mă voi mărgini totuși numai la cazul d-rei Tina Barbu, pentru că e și mai caracteristic și pentru că talentul acestei artiste e în afară de orice discuție.

D-ra Tina Barbu n-a jucat decît în două piese în această stagiune. Găsesc, de altfel, că e de ajuns pentru un artist ce se cruță. Piesele n-au fost puse însă în repertor din inițiativa direcției. Ele au fost cerute și impuse de d-ra Tina Barbu.

Alegerea artistei a fost cît se poate de nefericită : *La rue du Sentier* a lui Pierre Decourcelle și, acum în urmă, *L'etrangere* a lui Alexandru Dumas-fiul.

Printr-o astfel de alegere, d-ra Tina Barbu a dovedit că-şi cunoaşte minunat nota talentului său. Şi rolul tinerii soţii înăbuşite într-un mediu burghez şi pedant, ca şi rolul Caterinei de Septmonts din *L'etrangere,* acelaşi patetic, aceeaşi revoltă, pe care le tălmăceşte atît de bine d-ra Tina Barbu prin glasul ei lipsit de sonoritate, ce izvorăşte parcă din adîncuri.

Dar atît : s-a gîndit la sine. O clipă nu s-a gîndit la valoarea pieselor, la situaţia în care pune pe ceilalţi artişti, la marele rost a-l unui Teatru Naţional. Şi tocmai de aceea repertorul trebuie întocmit de direcţie, singura care, trecînd peste interesele individuale ale artiştilor, poate privi interesele generale şi perpetue ale unei mari instituţii culturale.

La rue du Sentier este o piesă fără valoare literară. *L'etrangere* este o piesă veche şi învechită. Ea a fost şi trădată de jocul artiştilor noştri, care nu pot reda o atmosferă atît de specială, amestec de parizianism şi de exotism.

Rezultatul : două succese personale ale d-rei Tina Barbu şi două mari scăderi morale pentru Teatrul Naţional.

Succesele personale ale d-rei Tina Barbu nu pot privi însă decît pe d-ra Tina Barbu. Scăderile morale ale Teatrului Naţional ne privesc pe noi toţi.

Să nu mi se amintească şi de succesul material. In împrejurările de azi, nimic mai lesne de a îmbina succesele materiale cu cele morale. Trebuie însă ca direcţia să se decidă a fi o autoritate.

TEATRUL NAŢIONAL :
„PĂPUŞILE",
COMEDIE IN PATRU ACTE DE PIERRE WOLFF

Pentru a păstra toată simpatia ce se cuvine comediei lui Pierre Wolff nu trebuie s-o vezi jucată la Teatrul Naţional. Iar dacă ai avut nefericirea s-6 vezi, trebuie s-o uiţi mai întîi. *Păpuşile* sunt una din acele piese al căror farmec stă mai ales în nuanţa şi în fineţea expresiei scriitorului şi apoi a actorilor... Tradusă în- româneşte, îşi pierde o parte din frumuseţe : jucată de actorii noştri, abia se mai poate recunoaşte.

Şi ce frumos venise aceste *Păpuşi* pe scena Teatrului Naţional acum vreo cinci-şase ani !... Ferney apărea sub masca de fină „bonhomie" a lui Feraudy ; Fernande de Montclars, sub .deşăvîrşita stăpînire a, unei tinere artiste. I-am "uitat numele de teatru; altfel, se numea d-ra Ackermann. Desigur, o -absolventa de Conservator luată îh turneul maestrului; una din multele artiste franceze, pline de talent, ce se sting prin trupele de provincie sau prin turnee, înainte'de a fi văzut lumina celebrităţii ' pariziene. O necunoscută, menită să rămînă necunoscută. Şi, totuşi, ce. fineţe de joc, ce demnitate şi nobleţă de adevărată marchiză, ce distincţie, pe care numai femeile sunt în stare să şi-o însuşească fără pregătirea obscură a mai multor generaţii !... Născute în noroiul oraşelor mari, ele dau dintr-o dată tonul eleganţei şi al bunei-cuviinţi, ca şi cum copilăria lor ar fi fost adăpostită într-un leagăn aurit. Au mlădieri de voce şi gesturi de

o delicateţe şi de o pudiciţie ce par a porni din instincte ancestrale, deşi nu sunt decît opera unei imitaţii dibace.

Am văzut apoi *Păpuşile* lui Wolff la Nisa, la Paris şi chiar la Iaşi.

La Iaşi se juca, fireşte, foarte slab. Totuşi mi-a rămas şi acum în amintire jocul d-nei Aglaia Pruteanu în rolul Fernandei de Montclars ; mă urmăresc încă unele inflexiuni ale glasului şi unele atitudini de adevărată revoltă reţinută.

La Bucureşti, ah, la Bucureşti !

Ce deziluzie am avut acum vreo doi ani, cînd pe scena pe care se zbătuse durerea Fernandei de Montclars în jocul emoţionant al necunoscutei Ackermann văzui total? upsă de talent a unei societare a teatrului nostru !... Jnde era mîndria femeiei părăsite ? unde era sobrietatea revoltei ei ? unde era strigătul, biruitorul strigăt din urmă, din care se vedea imensitatea bucuriei de a-şi fi cucerit dragostea bărbatului ?

De la artistă, îndoiala se ridică, fireşte, asupra piesei. Bietele *Păpuşi* păreau, în adevăr, nişte păpuşe schematice, lipsite de viaţă : un fel de „guignol" pentru oameni mari. Aceasta e, de altfel, soarta celor mai multe piese franceze : în drumul lor de la Paris pînă la Bucureşti îşi scutură polenul de pe aripi.

Păpuşile lui Pierre Wolff nu sunt, de altminteri, o piesă „de forţă", ca tot teatrul acestui scriitor de dulce mijlocie. Ea e din fericită serie a lui *Le lys* şi *Le ruisseau* şi cu mai mult presus de *Le beguin* sau *Le boulet,* în care dramaturgul alunecă la vodevil.

„Mijlocia" lui Pierre Wolff nu vine din lipsă de talent, ci dintr-un fel de a vedea viaţa, lipsit de eroism şi de măreţie. E pretenţia de'a o vedea aşa cum e în toată micimea ei cotidiană.

în una din piesele lui, *L'âge d'aimer,* eroina, Genevieve Clarens, încheie piesa cu următoarele cuvinte către Maurice Gerard :

„Reste donc, puisque j'ai encore assez de larmes pour pleurer ! Et tu me feras souffrir encore... et je reprendrai courage... tu seras bon... tu seras cruel... Tu te rapprocheras de moi comme en ce moment pour me faire croire... puis tu me rendras â mes peines... qu'est-ce que tu veux ?... Cest la vie !"

Iată filozofia lui Pierre Wolff, ca şi a atîtor dramaturgi moderni : c'est la vie... Viaţa e un amestec de laşitate şi de curaj, de amărăciune şi de bucurie, de slăbiciune şi de tărie... Omul nu poate reacţiona ; e luat înainte de acest torent cînd limpede, cînd mocirlos : c'est la vie !

Aceeaşi filozofie o găsim şi în *Păpuşile.* Oamenii sunt nişte păpuşe ale unui regizor ironist, ce îşi bate joc de sentimentele noastre. Nu vom găsi deci eroi printre aceste păpuşe. Chiar şi Fernande de Monclars, care părea a fi un caracter energic împins pînă la o stoică resemnare, îşi simte mîndria topindu-se în faţa celei dintîi speranţe de iubire... Devine şi ea o biată fiinţă ce iubeşte, slabă şi iertătoare : c'est la vie... Va fi iubită, va fi înşelată, se va revolta, va uita, se va resemna : c'est la vie...

Şi pentru a ajunge la această tragedie cotidiană care e viaţa afectivă, va întrebuinţa toate vicleniile instinctive ale femeiei. Va trezi dragostea lui Roger, făcîndu-1 gelos de un prieten... Toate mijloacele sunt îngăduite unei femei ce vrea să fie iubită : c'est la vie... Mijlocul geloziei e, de altfel, etern... Va trăi atît cît vor exista un bărbat, o femeie — şi un al treilea...

TEATRUL REGINA MĂRIA :

ÎNCHIDEREA STAGIUNE!

Teatrul Regina Măria şi-a închis cea dintîi stagiune, în localul „Comediei", de care părea legată o piază-rea, Compania Voiculescu-Bulandra a reuşit să facă şi artă şi bani. Nu există deci piază-rea. Există numai voinţe omeneşti inteligente şi încordate. în afară de talent, soţii Bulandra au'-dovedit şi gust literar şi respect de sine şi de public. Ţinînd seamă şi de forţele unui personal artistic fatal limitat, direcţia Bulandra ne-a dat un repertoriu inteligent întocmit, fără îndrăzneli nepotrivite şi costisitoare, dar cu o sinceră dorinţă de a face artă, după nevoile mai rafinate ale timpului : de aci, preponderenţa lui Bataille şi Bernstein şi înlăturarea conştientă a vodevilului stupid — acest mare pervertitor al gustului public.

*

în afară de forţele lor, soţii Bulandra au avut la îndemînă talentul celor trei artişti mai însemnaţi : d-ra Marioara Ventura, d-na Marioara Voiculescu şi d. Ion Manolescu.

Cu toţi cunoaştem silueta graţioasă, de tanagrină, a d-rei Marioara Ventura. Cu toţi admirăm armonia gesturilor sale, uneori preţioase, freamătul pasionat al micei sale persoane, flacăra tragică ce se zbate în clipele supreme. Marioara Ventura e euritmică chiar cînd nu e comunicativă : îţi place s-o vezi mişcîndu-se felin şi unduibs... Manierată, preţioasă şi mai mult supărătoare şi cicălitoare decît îndrăgostită, în actul întîi din *L'ambureuse* a lui Porto-Riche, Marioara Ventura ne-a dat apoi o Germanie într-adevăr patetică, în a cărei replică : „Ah, quelle misere d'aimer", suspină toată tragedia unui suflet chinuit de dragoste. .

Cu mult mai mult tragediană decît comediână, artista noastră ne-a dat apoi o Cyprienhe, în detestabila comedie *Divorgons* a lui Sardou, ce nu ne făcea să uităm pe tînăra şi obscura artistă franceză care o jucase cu cîteva săptămîni înainte pe scena unui cinematograf din capitală.

Revenind la mijloacele sale, Marioara Ventura a însufleţit apoi graţia neînţeleasă a acelei Grâce de Plessans, din *Marşul nupţial,* care fuge în lume cu inesteticul şi banalul Claude Morillot. Lipsită de simplicitatea şi de candoarea ce i se cuvin eroinei în actul întîi şi al doilea în micul ei menaj de hotel mobilat, Marioara Ventura ne-a jucat minunat începutul dragostei ei reţinute pentru Lechâtelier. Scena florilor, mai ales, a fost redată cu o sobrietate de emoţie rară ; iar actul din urmă, cu toată tragedia lui. în aceeaşi notă patetică şi tragică, ne-a interpretat artista pe Helene de Brechebel în marele ei zbucium din actul al doilea şi al treilea din *Vijelia* lui Bernstein. , • ... .

Cu apariţia d-rei Marioara Ventura, pe scena Teatrului Regina Măria a trecut un fior de tragedie prins în graţia unei frumoase şi armonice siluete femenine.

D-na Marioara Voiculescu e o glorie naţională de mai de mult. Sunt ani de zile de cînd burghezimea Lipscanilor se desfată la cupletele muncite ale acestei frumoase artiste, ce şi-a creat un gen personal, al cărui supremă ţintă e de a fi cît mai departe de natură... De ani de zile d-na Voiculescu suspină şi ciripeşte în admiraţia publicului nostru, care a dovedit că se poate deprinde cu monotonia şi artificialul... Căci nu există o natură, dacă o poţi înlocui cu a doua...

In schimb, d-na Marioara Voiculescu are temperament. Jocul ei e pasionat şi furtunos.

Potrivit acestui temperament, artista transformă rolurile după însuşirile sale sufleteşti. Dintr-o femeie ce caută în aventură o petrecere de timp, cum e Rosine de Rinck, d-na Voiculescu a făcut o Fedră fatală şi tragică, oferind lui Bataille o preţioasă colaboraţie.

Tot atît de pasionată, dar cu mult mai potrivit rolului, a jucat d-na Voiculescu şi pe Thyra de Marliew, bizarul şi rău zugrăvitul *Fluture de noapte* al lui Bataille...

D. Ion Manolescu e unul din artiştii noştri cei mai mari. In glasul lui sombru, ieşit din cine ştie ce adîncuri, e o mare putere de sinceritate cuceritoare şi de emoţie. Lipsit de jovialitatea primului act, *Poliche-ul* d-lui Manolescu şi-a găsit în celelalte acte poezia tristeţei învăluite a acestei paiaţe sentimentale şi melancolice... în baronul Lebourg din *Vijelia* lui Bernstein, d. Manolescu ne-a dat toată falsa „bonhomie", viclenia şi forţa evreului milionar, mai ales în marea scenă din actul al doilea. Pentru întreaga stagiune, rămîne însă covîrşitoare marea creaţiune a d-lui Manolescu din *Strigoii* lui Ibsen. Oswald a găsit în artistul nostru un interpret vrednic de marele scriitor norvegian.

Cu aceşti artişti de talent, Compania Bulandra a putut înjgheba un repertoriu la înălţimea cerinţelor noastre, în care frivolul era abia reprezentat prin *Divorgons!* a lui Sardou şi facsimilul prin *Tosca* a aceluiaşi mare antreprenor teatral... încolo, am avut pătrundere psihologică cu Porto-Riche, fior tragic cu Ibsen, poezie cu Bataille şi d'Annunzio şi forţă dramatică cu Bernstein...

în tot, o stagiune bine împlinită.

PAMÎNTUL FĂGĂDUINŢEI...

Ţară mică ; ţară ingrată ; ţară în care talentele mor de foame...

Nu...

Mi-aduc aminte de o scenă de acum vreo cincisprezece ani.

într-o seară, un bătrîn poet fără talent se plîngea într-o conferinţă la Ateneu de ingratitudinea ţării româneşti. Tot cupletul nepăsării noastre faţă de scriitori şi de artişti trecea prin frazele indignate ale conferenţiarului fără prestigiu...

Deodată se auzi un glas răguşit din sală strigînd : „Nu-i adevărat !" şi un om vînjos îşi făcu loc printre bănci, potrivindu-şi ochelarii. Era Caragiale... Ridicîndu-se pe estrada Ateneului, Nea Iancu improviza o cuvîntare scurtă şi apăsată. Ingratitudinea ţării româneşti e numai o legendă născocită de poeţi fără talent sau de scriitori cu o viaţă dezordonată, pe care nimic nu i-ar putea îndestula. Talentele nu lipsesc. Solicitudinea publică este de ajuns. Mai mult, avem şi solicitudinea oficială. Nu e o ţară din lume în care bugetul să încurajeze mai mult pe artişti, prin sinecure şi misiuni neîmplinite.

Şi Nea Iancu vorbea înainte răguşit şi indignat în mirarea bietului conferenţiar încurcat, care citase tocmai pe Caragiale ca pe un exemplu de nerecunoştinţa a ţării faţă de fiii ei iluştri...

*

Pe atunci credeam că era vorba de un paradox al lui Caragiale. Astăzi vedem însă că în unele privinți nu era prea departe de adevăr. în lipsa unei solicitudini publice, avem o solicitudine oficială mai mare ca în alte țări. într-o privință însă, părerea lui Caragiale e acum cu mult mai prejos de adevăr. în privința actorilor şi a artei dramatice.

Ne-a cucerit teatrul.

Scriitori se luptă încă amarnic în lumea ziarelor, a revistelor şi a editorilor ce se îmbogățesc. Scriitori bogați nu s-au văzut încă, pe cînd numai în Bucureşti sunt şase editori milionari ; doi chiar multimilionari.

Pictorii o duc mai bine: sunt atîtea ziduri goale ce aşteaptă o podoabă în culori. Numai in iarna trecută s-a vîndut pictură de peste jumătate de milion în nenumăratele expoziții. Sunt pictori ce-ți cer douăzeci de mii de lei pe un tablou, ca şi cum ți-ar cere o băncuță.

Sculptorii de asemeni o duc bine. Moare omenirea. Cimitirele aşteaptă chipurile răposaților ; piețele publice aşteaptă pe țăranca română întinzînd o ramură de laur vreunui mare bărbat de stat, sau pe Danubiu răsfdindU-şi barba-i albă pe soclul unui nemuritor de o zi..v

Nicăieri nu curge însă o mană cerească mai îmbelşugată ca asupra actorilor. E vorba, fireşte, de unii actori. Ca pretutindeni, mizeria celor mulți răscumpără strălucirea cîtorva.

Bucureştii sunt un fel de Cabotinopolis. Această țară „ingrată" aşterne o punte de aur cîtorva din artistele noastre. Am ajuns la cifre ce ar fi înmărmurit şi pe bietul Nea Iancu în optimismul lui.

Ştiu cît e de indiscret de a vorbi de cifre şi de a prețui cu monedă sunătoare valoarea talentului. Cifrele sunt însă cunoscute de toți cei ce trăiesc în atmosfera teatrului. Numai sunt o taină decît pentru.publicul mare, care e bine să-şi cunoască dărnicia față de artiştii lor iubiți. Voi aminti cîteva din ele.

în țara în care Eminescu, Creangă sau Conta şi-au publicat operele lor gratuit în *Convorbiri literate,* fru^moaşa noastră artistă Marioara Voiculescu ia şapte sute de lei pe seară : leafa lunară a unui profesor de Universitate.

Patetica tragediană şi cu mult mai puțin interesanta noastră comediană Marioara Ventura apare pe scenă pe o mie de lei pe seară. La Paris o singură dată a atins suma de 150 lei, pentru un număr limitat de reprezentații. La Odeon nu cred să fi avut mai mult de o mie de lei pe lună. Trebuie să se ştie că chiar acum puternicul tragedian de Max nu are decît şapte sute de lei pe lună la Comedia Franceză !

Sunt foarte mulți artişti de variete şi de teatre de vară care, pentru a debita cîteva cuplete fără spirit, iau două pînă la trei sute de lei pe seară. Nita-Jo, pentru a-şi arăta masca japoneză, încasează cîte cinci sute de lei pe seară !

E fantastic...

...Şi atunci, cum mai rămîne cu „țară mică, țară ingrată, țară în care talentele mor de foame" ?

Nu.

Suntem pămîntul făgăduinței.

Totuşi şi actorii au melancolia lor. E o clasă de oameni ce cîştigă mai mult decît dînşii.

Cine?

— Samsarii.

VIN GRĂDINILE DE VARA !...

Vin grădinile de vară !...

Capitala e acoperită de verdeață... Căldurile se lasă și încing orașul. Parcurile se deschid. Aerul serii începe să răsune de notele sonore ale vioarelor.

Aspect neașteptat al unui oraș ce se luptă între apus și răsărit. Nicăieri iii țările occidentale nu vom găsi verdeața capitalei noastre,' vastele grădini pline de lume, freamătul acesta de oameni ieșiți să respire și să petreacă sub cerul liber, umbrarele tăinuite prin părțile mărginașe și, mai ales, risipa aceasta de muzică pe toate terasele și în toate locurile unde răsar din pâmînt măcar doi copaci.

Vine vara...

Va fi, desigur, încă o vară neutrală. Bucureștii vor putea gusta în liniște plăcerile verei în căldicelul aer al nopților, ascultând armoniile țiganilor noștri naționali.

*

Vin grădinile de vară !...

Cu ele nu vin numai ariile lui Verdi, valsurile vieneze și romanțele lui Eminescu cîntate tremurat de țigani romantici, nu vin numai cinematografele cu mii de spectatori, așa cum nu mai sunt poate nicăieri pe lume, ci vin și parcurile de operetă și trupele teatrelor de vară...

Și cum vin teatrele de vară, încetează și asta. începe un fel de distracție caracteristică Bucureștilor noștri.

Frumoșii copaci de la Oteteleșanu vor răsuna de glasul tenorului ce va cînta cu convingere :

Donna Măria, adă mătura !
mătura !
mătura !

E maiestatea-sa Opereta ! închinare deci în fața acestui glorios simulacru de artă, refugiul tuturor cîntăreților fără glas, dar cu oarecare însușiri de teatru și al tuturor actorilor fără talent dramatic, dar cu o umbră de glas... E în gustul contemporanilor. Suntem în țara ariilor ușoare, a acestui gen de proză săracă și fără sare, întretăiată fără nici un motiv de fioriturі muzicale la înălțimea oamenilor fără cultură muzicală...

Opereta place însă.

Niciodată nu va putea totuși trezi o emoție artistică.

*

Cu atît mai puțin vodevilul... Căci încep și vodevilurile gradinelor de vară : marele asasin al artei.

încep localizările stupidităților franceze, ale vodevilurilor trase de păr, cu întîmplări extravagante, cu coincidențe fantastice, cu strîmbătură caricaturată a vieții și a artei...

E încă o mare pasiune a bucureștenilor noștri. S-au încordat tot timpul iernei pentru a asculta *Cocuța* eminentului bărbat de teatru d. G. Diamandy. Le trebuie acum o destindere a nervilor și a atenției. E vremea pieselor fără perdea și fără talent, a femeilor dezbrăcate pe scenă, a unei maimuțerii primitive, ce îmbracă nobila formă a teatrului...

*

Bucureștii noștri neutrali vor răsuna deci și vara aceasta, ca și în trecut, de orchestre militare, de suspinele languroase ale țiganilor, suspinînd către stele ne-

muritoare *Steluța* muritoare a lui Alecsandri, de notele patetice ale tenorilor iefteni, cîntînd :

Donna Măria, adă mătura !
mă-tu-ra !
mă-tu-ra !

vor răsuna de rîsul impus al vodevilului imbecil şi asasin...

Acum, ca şi în anii trecuţi, nu se va gîndi însă nimeni că în parcurile noastre şi sub bolta cerului înstelat s-ar putea juca şi altceva decît caricaturi de artă, că s-ar putea reprezenta şi nobile tragedii, că în mijlocul copacilor de la Oteteleşanu ar putea să răsune şi tragica durere a nefericitului Oedip sau poetica suferinţă a Andromacei...

Teatrul clasic s-ar armoniza atît de bine cu splendidele noastre nopţi înstelate şi cu răcoarea parcurilor noastre, încît nici anul acesta, ca şi în trecut, nu se va gîndi nimeni că printre bătrînii copaci ai capitalei ar putea răsuna şi altceva decît suspinele ţiganilor, trilurile primadonelor fără glas şi spiritele vodevilului imbecil şi asasin...

TEATRUL LEON POPESCU :

„CÎND FEMEIA VREA", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE CARLO GOLDONI

Prin străduinţele doamnelor de societate s-a întemeiat un „Teatru artistic'* în folosul „Culturei sătencii". înjghebare de două ori -îmbucurătoare. Mai întîi, pentru scopul ei social.: „Cultura sătencii" îşi propune răspicdirea luminii şi educaţiei casnice în popor. Apoi, pentru scopul ei artistic : Teatrul artistic îşi propune să ne dea reprezentaţii de artă, adică un număr din piesele ce nu sunt făcute pentru mulţime, din care n-ar lipsi dramele lui Maeterlinck, Franţois de Curei sau chiar *Polijemul* lui Albert Samain.

Intenţii şi folositoare şi frumoase. Merită deci încurajarea publicului.

Merită şi observaţiile preliminare ale unui critic...

Un Teatru artistic are mai întîi nevoie de artişti... E un punct esenţial, la care ar trebui să se gîndească comitetul „Culturei sătencii". Maeterlnick, Francois de Curei, Albert Samain... scriitori însemnaţi ce stau bine în paginele unei cărţi. Pentru a se însufleţi de viaţa scenei au nevoie de interpreţi. Un Teatru artistic nu poate fi o înjghebare întîmplătoare de elemente cu totul tinere sau de binevoinţi protejate. O astfel de înjghebare ne-ar putea cere concursul pentru „Cultura sătencii", ţel pururi frumos şi patriotic, nu şi pentru un Teatru artistic.

Pînă la Maeterlinck şi Albert Samain, tînărul Teatru artistic ne dă bătrînul repertoriu al lui Carlo Goldoni. Săptămîna trecută: *Cînd femeia vrea (La locandiera);* săptămîna viitoare, *Ursuz, dar bun (Burbero benefica).* Mi se pare că înainte s-a mai dat o piesă tot de Goldoni. Intr-un cuvînt, goldonizăm. Şi cum avem a face cu un maestru veneţian, am putea spune că... gondolizăm.

Carlo Goldoni a fost, negreşit, un însemnat scriitor comic al veacului al XVIII-lea. Pentru evoluţia genului, şi în marginile Italiei, fecundul dramaturg veneţian reprezintă o preţioasă pagină de istorie literară... Cele o sută de comedii ale lui nu mai fac însă parte din literatura vie şi circulară, nu numai a lumei, ci chiar şi a Italiei. Au fost şi nu mai sunt. Li se cuvine o pioasă amintire, într-o ţară cu tradiţii puternice ca Italia, cîteva din ele sunt scoase din cînd în cînd la lumină spre a se bucura de viaţa teatrului jucat. Nu cred însă că e nevoie artistică pentru noi de a dezgropa teatrul centenar al unui scriitor neîntrecut în unele scene de caracter local veneţian, dar foarte întrecut şi vrednic chiar de a rămîne necunoscut în latura lui mai generală, de adevărată comedie. Dacă e vorba să facem „reconstituiri" teatrale, e o datorie patriotică de a începe cu noi : e cea mai bună caritate.

D. Benedetto de Luca a însoţit reprezentarea comediei *Cînd femeia vrea* cu o mică cuvîntare plină de avînt şi de evocaţie, care ar fi meritat o atenţie mai încordată, în frumoase perioade ne-a evocat Veneţia veacului al XVIII-lea al lui Tiepolo şi Goldoni. în privinţa judecăţii critice, d. Benedetto de Luca greşeşte, ridicînd numele amabil şi frivol al lui Goldoni pînă la maiestatea profundă a lui Moliere. Goldoni şi Moliere ! Doar Moliere din *L'Impromptu de Versailles,* din *Contesse de Escarbagnas* sau din *Monsieur de Pourceaugnac.* Dar între *Locandiera* sau *Burbero benefica* şi *Le misanthrope* sau *Tartuffe* e o distanţă ca distanţa dintre noi şi... steaua care a răsărit.

Locandiera nu e o piesă de caractere bine precizate, cum crede d. Benedetto de Luca, ci o foarte amabilă naivitate teatrală, peste care a căzut o sută de ani şi cu zgomot şi cu urme. Ceea ce ia d. Benedetto de Luca drept caractere sunt numai nişte scheme fără nuanţe. Teatrul modern a trecut încă de mult în epoca nuanţelor psihologice...

Locandiera lui Carlo Goldoni se poate însă asculta cu plăcere. Cu ajutorul galanteriilor marchizului de Forlipopolli, ale cavalerului de Ripafratta şi ale contelui de Albafiorita, cu drăgălaşiile cochete ale Mirandoiinei, si cu... puţină imaginaţie poţi încă trăi o clipă epoca de glorie şi de frivolitate, de lux şi de galanterie a Veneţiei veacului al XVIII-lea, a cărei putere, după cum spunea un scriitor, se rezuma în trei cuvinte : o mască, o mantie şi o perucă !... Veneţia era un bal mascat. Din prima duminică a lui octombre şi pînă în post, ea purta mantia de mătase neagră, ce ascundea toate poftele, toate viţiile, toate aventurile. Pînă şi copiii şi servitoarele purtau mască! întreaga cetate respira numai dragoste... Pe canaluri, suspina romanţa amorului. Sub balcoane, îndrăgostiţii îşi chemau iubitele, cîntînd :

Oaspeţi şi rude ce dormiţi în casă.

Fiţi îngăduitori.
Unde e graciosa
Bellissima,
Carissima mia Giovanna ?
în pat ? Şi eu deger aici !...
Şi eu sunt muiat de ploaie!
Şi ea rîde ascunsă în pat!
Frumoaso, îţi spun
Că totu-i sfîrşit!
In loc, îţi las dorul meu
îngheţat de frig.
Bună seara!
Vicleano, nu-ţi mai rămîne
Decît să-ţi săruţi oglinda
De disperare...

Sau :

Ce pot face
Fulgerile şi tunetele
Iubitului tău
Sub balcon ?
Pentru tine cîntă !
Nesupusă fată,
Vino-n braţele mele !
, Dacă nu,
Mă sting de dorul tău...

Astfel suspinau serenadele în timpul Veneţiei galante. Astăzi, îndrăgostiţii îşi cheamă iubitele în balcon, fluierînd din gondolă !

Piesa lui Carlo Goldoni ne evocă ceva din fardul acestei curtezane moarte de un veac...

BILETUL DE RECOMANDAŢIE

Nu e vorba de tradiţionalul bilet de recomandaţie ce deschide uşele cele mai zăvorite, de biletul de recomandaţie al lui Max Maurey sau al lui Emile Faguet... Căci şi marele critic Emile Faguet e autorul unei mici piese într-un act, desigur, necunoscută la noi...

Scena se petrece la un examen de bacalaureat...

Toţi candidaţii sunt ferecaţi în recomandaţii de la prieteni sau de la oameni sus-puşi. Fiecare cu „pistonul" lui, ce-l pompează voiniceşte... în mijlocul acestui lanţ de slăbiciuni, un singur candidat se prezintă cu mînele curate... Intră în sala de examinare ca o vrabie într-c catedrală... E gol ca Adam... Examinatorii aşteaptă, îşi fac din ochi. Candidatul nu scoate nimic din buzunare. O întîmplare, în adevăr, memorabilă... Nici cei mai bătrîni din juriu nu îşi mai aduc aminte de un caz atît de rar... Candidatul îngăimă ceva. Nici nu avea nevoie. Juriul îl proclamă trecut numai pe temeiul îndrăznelei lui...

Intraţi în sala lor de deliberare, examinatorii cad pe gînduri : s-a schimbat oare ceva în moravurile Franţei ? Candidatul e introdus din nou şi descusut... Timid şi cu mîna tremurîndă, el începe să se caute prin buzunare. De pretutindeni curg scrisorile de recomandaţie... Şi cea dintîi e chiar din partea ministrului de Instrucţie Publică...

Numai o sfiiciune înnăscută îl împiedicase s-o scoată... Onoarea Franței era deci salvată ! Nimic nou și neprevăzut nu tulburase bunele ei moravuri tradiționale...

Nu e vorba de acest fel de bilete de recomandație. E vorba de cei ce caută să-și facă sau să-și refacă o autoritate morală sau artistică în țara noastră cu biletul de recomandație al străinătății... Păcat vechi la unii scriitori, care găsește și imitatori tineri...

întîi clișeul : țară ingrată, țară care nu știe prețui talentele cum ar trebui. Și apoi ploaia de bilețele multicolore : ecouri de prin ziare franceze, notițe, cele mai adese neiscălite (și cu drept cuvînt !), cărți de vizită cu amabilități curente de la academiciani celebri, scrisori de laudă de la unii scriitori parizieni cunoscuți, adevărate passe-partout-uri cari s-ar potrivi unui roman sau unei poezii, unei cărți de botanică sau unui dicționar de citate... Vorbe bune, vorbe de laudă.

în fond, numai vorbe amabile...

Franța e, hotărît, țara amabilității, după cum România e țara unei rustice grosolănii, care își are totuși și ea prețul sincerității... Sunt oameni ce iau o politețe drept un certificat inviolabil. Sau, dacă nu-și mai fac iluzie asupra „biletelor de recomandație" de la „scumpii confrați" de la Paris, își închipuie că vor găsi naivi care să creadă în litera pompoasă a acestor bilete...

Mi se pare totuși că bunul nostru simț național e foarte refractar acestui fel de a se impune cu hîrtiuțe stoarse de peste hotare de la oamenii grăbiți, indiferenți și amabili. Instinctiv, cititorul plănuiește o încercare de a-i silui convingerea.

Și, are dreptate.

Am trăit atîția ani Ia Paris și cunosc psihologia omului celebru căruia i se cere un bilet de recomandație pentru o țară îndepărtată din Orient. E gata să scrie orice : te întreabă din ochi dacă vrei să fii talentat sau genial. Un singur lucru cere : ca biletul lui să nu se valorifice în Franța, ci undeva, departe... în acest scop s-au și înființat diplome universitare foarte pompoase acordate cu cea mai mare ușurință străinilor. Ești „doctor" cînd vrei, cu condiția ca titlul tău să nu aibă nici o valoare în Franța... Amabilitatea privată a fost deci ridicată pînă la înălțimea unei amabilități de stat...

Bieții scriitori celebri, cîte talente nu fabrică zilnic pentru Orient și cîte autografe binevoitoare nu acordă însetaților de bilete de recomandație !...

„Maestrul" X publică ostentativ pentru această țară de nepricepuți părerea lui Mounet-Sully asupra unui roman al său... Am cuvinte să cred că Mounet-Sully nici nu-i cunoștea cartea. Iar dacă-i cunoștea cîteva pagini, n-avea nici o părere făcută sau n-avea nici o competență ca să aibă o părere literară... Pe cine poate deci înșela „bilețelul" lui Mounet-Sully ?...

„Maestrul" X, în loc de a publica nimicurile amabile și solicitate pentru Orient, să încerce a le valorifica la Paris...

E drept că a încercat fără nki un rezultat. Sunt însă iluzii, pe care nu le zdrobește...

TEATRUL ARTISTIC :
„URSUZ DAR BUN", j
COMEDIE IN TREI ACTE DE CARLO GOLDONI

Tot Goldoni, dar un Goldoni cu mult mai bun. *Burbero benefico* mă împacă cu maestrul venetian si cu Teatrul artistic... O comedie de caracter, care dacă nu poartă întipăritura suverană a lui Moliere e, în adevăr, „molierescă". S-a bucurat şi de buna interpretare a d-lui I. Armăşescu.

Nimic din Veneţia în această admirabilă comedie veneţiană... îndărătul scenei, în perspectiva îndepărtată, nu trece nici o neagră gondolă cu vîslele leneşe, nu suspină nici o serenadă în faţa balconului înflorit, nu se învîrte eterna farandolă a balului mascat... *Burbero* benefico nu e legat nici de loc, nici de timp. E o piesă clasică : adică studiul solid şi obiectiv al unui caracter. Sub numele grecesc şi convenţional de Geronte, ni se dă schiţa unui suflet omenesc prins sub încleştarea eternităţii. Geronte e adevărat sub orice latitudine. Despoiat de tot ce e particular şi de toate amănuntele individualizatoare, el ne zugrăveşte numai o unică înfăţişare a sufletului omenesc în linia tradiţională a clasicismului generalizator...

E drept că această tendinţă de a studia caractere se putea observa şi în Locandiera. Şi acolo avem un marchiz de Forlipopolli, nobil, scăpătat, galant şi lăudăros,

care, drept dar oferea în orice clipa iubitei „protecţia sa" — singurul lucru ce putea oferi; un conte de Albafiorita, parvenit şi mîndru de averea lui, galant şi ostentativ risipitor pentru femei; un cavaler de Ripafratta, nătîng misogin cucerit de Mirandolina : ceea ce face însuşi postulatul comediei ; şi, în sfîrşit, o Mirandolina, „hangioaica" vechei noastre traduceri a piesei lui Goldoni, o femeiuşcă isteaţă şi cochetă, care primeşte daruri de la toţi adoratorii ei nobili, bogaţi şi... bătrîni, pentru a se mărita apoi cu chelnerul Fabricio, în interesul superior al ^hanului" ei...

E, negreşit, o merituoasă încercare de a ne da caractere mai ales în mijlocul unui teatru ce trăia din „improvizaţia" actorilor. Aceste caractere sunt însă schematice şi, oarecum, matematice... Fiecare erou e redus la o mică monomanie ; iar monomania, la un mic cuplet repetat ca refren... Mirandolina ar încerca doar să fie ceva mai unduioasă şi mai complicată... Cochetăria ei este însă atît de naiv schematică şi tipică, încît ne facem o idee foarte rea de tînărul zevzec de Ripafratta, care, după ce proclamase un misoginism zgomotos, se lasă cucerit de nişte viclenii femeieşti atît de copilăroase...

Deasupra comediei *Burbero benefico* s-ar putea pune ca inscripţie : „Pe aici a trecut Moliere"...

In adevăr, totul reaminteşte pe Moliere : defectele, ca şi calităţile... Defectele.

O foarte banală intrigă de dragoste între tînără Angelica, nepoata ursuzului Geronte, şi tînărul Valeriu... Dragostea se desfăşoară, bineînţeles, ca în toate piesele lui Moliere, împotriva bătrânului tutore şi cu complicitatea unei subrete : Martucia face şi desface totul... Un frate risipitor care vrea să-şi vîre sora la mînăstire, un lacheu ce mănîncă bătăi, un prieten al casei, nedezlipit şi matur, cu care unchiul vrea să-şi mărite nepoata, o serie de scene de „meprises", în care unul vorbeşte de ceva şi celalt înţelege altceva...

Iată atmosfera în care se desfăşoară mica intrigă a piesei lui Goldoni : atmosfera cunoscută dintr-o duzină de comedii ale lui Moliere (şi mergînd mai departe, am ajunge şi la Plaut şi la comedia atică) şi dintr-o în-

treagă literatură ce trăieşte din pulberea lui Moliere. Deznodământul e de asemeni „molieresc", cu împăcare generală, cu generozităţi ce se iau la întrecere.

în mijlocul acestei atmosfere convenţionale, se desfăşoară totuşi un caracter admirabil, absorbind întreaga piesă : e bătrînul Geronte, care sub aspectul unei firi nesuferit de violente şi brutale ascunde o inimă de aur. E eternul om slab, ce-şi ascunde slăbiciunea lui de caracter sub o mască de brutalitate şi de grosolănie nesociabilă.

Acest caracter a fost studiat în multe piese moderne. Inspectorul Prell din *Institutorii,* de pildă, este un astfel de ursuz bun. Teatrul modern ni-l reprezintă însă în nuanţe mai fine şi mai şterse... Nicăieri nu-l vom găsi atît de integral, masiv şi viguros zugrăvit ca în minunatul Geronte al dramaturgului veneţian...

+

Cu prilejul reprezintării acestei piese, aş putea zice că am avut o revelaţie, dacă revelaţia n-ar data de vreo patru-cinci ani : d. I. Armăşescu...

Acest artist ne reprezentase un admirabil Akim în tragicomedia d-lui Victor Eftimiu... După un clarobscur de cîţiva ani, d. Armăşescu ne reprezintă un admirabil Geronte, cu toată asprimea, brutalitatea voită şi deodată cu înduioşarea tremurătoare de bas profund ce ia înmlădieri de soprană...

ÎN MARGINEA LUI „DON QUIJOTE"..

Ca şi *Odiseea,* nemuritorul roman al lui Cervantes e mai întîi desfătarea copilăriei, apoi a maturităţii. Ne călăuzeşte de la întîii paşi şovăitori în literatură şi rămîne încă în mîna tremurătoare a bătrîneţei gînditoare... Trezeşte încă la început o lungă izbucnire de rîs şi sfîrşeşte printr-o brazdă de amărăciune...

în *Odiseea,* imaginaţia fragedă a copilăriei e cucerită de splendorile tinerii imaginaţii greceşti... întreaga rasă helenică, isteaţă, iscoditoare, aventurieră, îndrăgostită de lumină şi de limpezimea cerului şi a mării, se întrupează în minunatul Ulise, interpretul ei genial... Basmele poporului celui mai înzestrat cu imaginaţie creatoare leagănă fantezia doritoare de supranatural... Ciclopii cu orbitul Polifem şi cu vicleniile lui Ulise, farmecele vrăjitoarei Circe cu splendidul simbol al transformării oamenilor în trandafiriul dobitoc cu ochi blînzi, ademenirile sirenelor şi viclenia astupării urechilor cu ceară, Scylla şi Charybda, aventurile din insula nimfei Calipso, burduful vînturilor lui Eol, încîntătorul episod al frumoasei Nausicaa, miile de „peripeţii" ale unei rătăciri de 10 ani prin ţări fermecate — sunt limanurile fericite pe care porneşte imaginaţia copilăriei...

Ulise era jioXO^riTtq : „isteţ" ; Don Quijote de la Mancha e *„ingenioso"...* Faptele lui nenumărate şi minunate încîntă imaginaţia. Li se mai adaugă însă

ceva: ironia. Don *Quijote* prelungeşte *Odiseea*... Peste înminunare s-a adăugat şi o epică luare în rîs... In procesul nostru psihologic, lectura romanului lui Cervantes vine după poemul de aventuri al lui Homer. *Don Quijote* e travestirea grotescă a unor întîmplări miraculoase, care ar fi trăit sub pana aedului antic cu toată maiestatea senină a unui supranatural religios...

Pentru copii, *Don Quijote* e un rîs prelungit... Păţaniile lui cu preotul şi bărbierul satului, luptele cu morile de vînt, întîmplările minunate din taverna pe care o luase drept un castel, lupta lui cu burdufurile cu vin roş, istoria „de la famosa infanta Micomicona", dragostea lui cu Dulcinea del Toboso, epicele discuţii cu Sancho Pânza, aventurile lui Don Quijote cu cavalerul „de los Espejos", minunile din grota Montosinos, barca fermecată, aventurile „estrana et jamas imaginada" a Duenei Dolorida, amorurile „de la enamorada Altisidora", peripeţiile lui Sancho Pânza devenit guvernatorul unei insule — atîtea pagini de vervă ironică, de rîs zgomotos şi de fantezie nemuritoare ale unei cărţi care întrupează într-un erou icoana travestită şi satirică a unei rase, după cum Homer ne dăduse în chip atît de senin imaginea obiectivă a rasei sale...

Pe urmă, vine lectura maturităţii...

Dintr-o carte nespus de veselă, romanul lui Cervantes devine o carte tristă. Dintr-un fantastic halucinat ce se luptă cu morile de vînt, dintr-un ridicol erou de care îşi bat joc şi copiii satului, dintr-o imensă caricatură a unei rase şi a unei epoce, Don Quijote se luminează deodată de o lumină de aureolă. El nu e numai parodia unei literaturi de „cavalerie", ci este parodia unei laturi adînc omeneşti şi profund nobile şi oneste.

Don Quijote e parodia idealismului — a idealismului cu capul în nori, generos şi lunar, care se împleticeşte în toate micimile acăţătoare ale realităţii. într-însul se petrece lupta tragică a celor două principii ale vieţii : idealul şi realul.

Şi Don Quijote e învins. N-ar fi nimic : aşa e şi in viaţa reală. Dar e şi ridiculizat. Romanul lui Cervantes e cununa de spini, şi inscripţia „I.N.R.I." a victimei divine de pe Calvar, batjocorită de bunul-simţ al fariseilor şi al legionarilor nepăsători ai lui Pilat...

Şi atunci nu mai rîdem ca odinioară. Luptele cu morile de vînt şi cu burdufurile de vin roş ne întristează : în ele vedem parodia atîtor spirite nobile ce s-au luptat barbă teste cu himerele. Progresul omenirii stă însă tocmai în lupta cîtorva idealişti cu himerele filozofici şi ale ştiinţei. Descoperirea Americii a înflorit din nebunia lui Columb şi nu din înţelepciunea realistă a atîtor Sancho Pânza din Salamanca.

Citită sub această lumină, opera lui Cervantes rămîne tot atît de profundă. Nu mai este însă veselă... E dureroasă... Şi atunci înţelegi revolta lui Rousseau împotriva ironiei cu care zugrăvise Moliere pe onestul Alcest. Era revolta unui om cinstit.

IRONII.

Viața își are ironiile ei...

îndărătul acestui văl de aparențe, ai bănui un regizor divin, a cărui singură plăcere e jocul ironic al contrastelor... Peste ochii muritorilor a suflat un răutăcios Puck. Titania dezmiardă astfel capul dizgrațios al unui măgar. Iar d. T. Arghezi caută cu lampa lui Diogene la alții tot ce ar putea găsi într-însul cu prisosință.

.

Sunt scriitori parazitari : pamfletarii, şi mai ales pamfletarii români. De la sine nu au nimic de spus. Sunt în funcție de alții. Sunt vermina ce trăieşte din prisosul organismelor vii. D. T. Arghezi este o astfel de vermină. De ani de zile suge din sîngele d-lui Take Ionescu pentru a merita banii lui Bogdan-Piteşti. De ani de zile a atacat atîți oameni oneşti şi de talent. Nimeni nu i-a răspuns, fie din dispreț pentru om, fie din respect pentru dreptul de viață, fie ea oricît de abjectă... Printre cei insultați hebdomadar eram şi eu. Gesturile d-lui Arghezi îmi păreau însă tot atît de indiferente ca gesturile omului din lună.

în iarna aceasta de permisuri de export şi de oameni îmbogățiți într-o singură zi, i s-a întîmplat şi d-lui Arghezi un mare noroc. Noroc pe care-1 aştepta de ani. I-a căzut într-o bună zi ca un bilet de loterie. Din disprețul şi nepăsarea universală, d. Arghezi a fost scos

pentru o clipă la suprafață de naivitatea a doi oameni cinstiți.

D. C. Rădulescu-Motru a crezut de cuviință să apere o serioasă societate filozofică împotriva unui pamfletar ce trăieşte din neseriozitate.

în vînzarea def conştiinți ce stăpîneşte țara noastră încă de la începutul războiului, am avut naivitatea să mă opresc asupra penei vîndute a d-lui Arghezi. Fapt nostim, care nu merită nici mirare, nici indignare. Am făcut-o totuşi fără vreun sentiment exploziv. Destul de rău că am făcut-o !

Cum a răspuns însă d. Arghezi acestor doi oameni naivi ?

" Cu insulte.

Fireşte. Nu-i de mirare. Dar nu numai atît. D. Arghezi a răspuns cu seninătatea olimpiană a unui mandarin plictisit de bîzîitul inoportun al unor muşte.

Luîndu-şi poze leneşe şi obosite, d. Arghezi ne răspunde cu disprețul omului conştient de sine în fața încercărilor pizmaşe şi repetate ale cîtorva... pamfletari. Noi am devenit pamfletarii... lui T. Arghezi! Pomenindu-1 de două ori i se pare că l-am atacat „de şaptesprezece ori".

Omul care trăieşte din pamfletul zilnic ne-a răspuns cum trebuia. Ne-a dat lecția ce ni se cuvenea. O, ironie.

Țara noastră e plină de moralişti imorali. D. T. Arghezi e printre cei mai vajnici.

El se zbate într-un lung zigzag luminos de contraste şi de ironii...

Va vorbi de consecvență, de idei, după ce la 1913 trimitea Austria „la abatoriu" si cerea Ardealul din moştenirea monarhiei putrede...

Va ataca zilnic pe chestia onorabilității pe cei mai de seamă oameni ai țării şi se va duce apoi înaintea justiției si, fără nici o tremurare, va semna un gir de onorabilitate omului celor patruzeci de arestări şi al unui şantaj notoriu...

Avînd un fizic ce scapă unei pene ce ar voi să rămînâ cel puțin cuviincioasă, d. Arghezi se răsfață în descripții fizice, văzînd pretutindeni urîciune, stîrpiciune, fetiditate şi... glas de famen !

O, ironie !

Fiind plebeu pînă în adîncul ființei lui morale, şi nu din plebea rustică, ci din plebea lucrătorilor citadini, trivial, incapabil de a gusta şi de a exprima armonia, grația, seninătatea, incapabil de a gusta aticismul şi finețea, d. Arghezi se propteşte pentru a-mi vorbi în numele frumosului şi al talentului !

O, ironie !

Şi cu aceasta închei pentru totdeauna cu d. Arghezi. A trecut vremea naivității...

TEATRUL NAȚIONAL :

„VLAICU-VODA", DRAMA ÎN CINCI ACTE DE AL. DAVILA

Notițe

Cu prilejul festivalului pentru marea Aristizza Romanescu, Teatrul Național ne-a dat încă o dată pe *Vlaicu-Vodă.* Piesa d-lui Davila e întotdeauna binevenită. Prin soliditatea construcției ei dramatice, lipsită, de altfel, de strălucire, prin sentimentele ei sănătoase şi chiar prin aspectul arhaic al versurilor, această dramă merită să intre în repertoriul statornic al Teatrului Național. Ea este tipică pentru genul teatrului istoric : teatru construit pe temeiul unui conflict între domn şi boieri sau doamna Clara, ce reprezintă amestecul streinului, şi culminînd printr-un complot neizbutit... Tipul acestui gen mi e, de altfel, nou : e, mai ales, tipul dramei istorice franceze. Şi nu cu puțin a ajutat Victor Hugo pe d. Davila în construcția masivului său *Vlaicu-Vodă.*

Despre *Vlaicu-Vodă* am scris în mai multe împrejurări. Voi adăuga acum citeva notițe.

într-un studiu asupra „psihologiei femenine în teatrul românesc", am arătat că psihologia doamnei Clara intră ca un capitol în cadrul mai larg al unei psihologii femenine, foarte caracteristice tocmai prin iipsa de feminitate şi răspîndită în literatura noastră, mai mult din spirit de imitație. începînd cu doamna Chiajna a lui Odobescu şi trecînd la Vidra lui Hasdeu, la doamna Clara a d-lui Davila, domnița Ruxandra a d-lui Herz şi

Ringala d-lui Victor Eftimiu, s-a închegat tipul convenit al unei femei voluntare, masculine, aprige şi lacome dt domnie. Am avut, negreşit, în istorie o doamnă Chiajna care moştenise ceva din acea *impotenlia muliebris* a celor două Agripine străbune. Pilda unei doamne Chiajna e însă unică în istoria noastră. Condiția femeiti orientale nu îngăduia, de altfel, soției domnului un rol atît de mare în conducerea statului sau măcar in intrigele curții. Este deci ceva convențional în psihologia doamnei Clara.

Alături de voluntara doamna Clara şi de prefăcutul Vlaicu-Vodă, d. Davila ne-a zugrăvit pe tînărul Mircea-Vodă. Ni l-a zugrăvit însă în linii întunecate, cum nu se cuvenea simbolului ce ne-am obişnuit să facem din eroul de la Rovine. Mircea d-lui Davila e un tînăr îndrăgostit, uşuratic şi, deşi generos sufleteşte, lesne pornit la crimă şi trădare. Mircea nu ține la „slavă", la „sînge", la „străbuni". Pentru ochii albaştri ai Ancăi, el refuză un tron şi săvîrşeşte o crimă. Clara doamna îl caracterizează astfel :

^ **Mi-ai părut uşor la suflet şi d-o fire cam ciudată.**
Prea nepăsător de toate, prea pornit pe desfătări.

Zădărnicit în dragostea lui de Vlaicu-Vodă, acest efeminat devine sîngeros, încercînd mai întii să revolte pe boieri împotriva domnului. E un răzvrătit ; nu *încă* un ucigaş.

Văzînd însă că trădarea nu ajunge, se năpusteşte cu pumnalul asupra lui vodă, omorînd pe bunul Grue... La urmă, Mircea se cuminţeşte, iar Vlaicu îl iartă. De la un tînăr atît de nestatornic şi de sîngeros ne putem însă aştepta şi la alte fapte fără noblețe.

*

în drama d-lui Davila găsim caractere bine studiate şi energic conturate : o Clara doamna voluntară şi imperioasă ; un Vlaicu-Vodă ipocrit şi un Mircea îndrăgostit şi uşuratec...

Aceste caractere sunt însă împinse pînă la limita lor extremă printr-un procedeu de psihologie romantică. Am văzut la ce crimă îngrozitoare îl duc pe Mircea dragostea şi zvăpăierea caracterului său. Clara este virilă şi energică. Nu putea însă ajunge pînă la excesul d? orgoliu pe care-1 arată în vorbele sale :

Eu, ce port şi pentru tine mândra stemă basarabă,
Grea povară, pentru care biata-ți frunte e prea slabă :
Eu, de viță palatină, eu, soție de voivod,
Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce țara,
Am ajuns de rîsul lumei, ş-al boierilor, ş-al tău,
înfruntată, dosădită, o batjocură, eu ! eu !

E un paroxism de trufie devenit patologic... Aceeaşi încredere de sine o face să se dezvăluie boierilor spre a-i lua tovarăşi în complotul ei — ea care se ştia atit de urîtă de aceşti boieri ! O naivitate, fără simț comun.

Vlaicu e de o umilință prefăcută. Această umilință merge însă la d. Davila la o josnicie inadmisibilă unui domnitor. El se rosteşte astfel către Clara doamna :

Că te vreau pe veci stăpînă, naltă doamnă, tot nu ştii ?
Ce m-aş face eu, sărmanul, de nu te-aş avea pe tine
Să mă luminezi în calea-mi cu vederile-ți senine,
' **Să duci grija cîrmuirii şi să porți pe fruntea ta**
Sarcina coroanei mele, ce nu pot, nu pot purta.
Dacă sunt voivodul țării după datina străbună,
Dacă dînsa ou d-a sila cu-a ei falǎ mă-ncunună,
Dacă am vrun drept anume ce de dînsa mi-este dat,
Nu le țin asupra-mi, mamă, falǎ, drept şi voivodat,
Decît numai ca o slugă a puterii domnitoare,
Decît pentru-a ți-le-aşterne ție, ție, la picioare...

E un exces de umilință nepotrivit cu situația unui domnitor şi a unui fiu care, de altfel, era mai in vîrsta decît mama lui vitregă...

*

Teatrală prin compoziția ei, drama d-lui Davila nu e poetică prin versificație şi prin imagini. *Vlaicu-Vodă* îmi

face impresia unei construcții arhitectonice ciclopice, formată din bolovani necioupliți... Are cel mult o frumusețe arhaică și masivă...

Există totuși un contrast între forma lor noduroasă și primitivă a versurilor și unele libertăți de rimă ronstandiene, ca, de pildă :

> **. . . . . .Vro două zile,**
> **Trei! Ce bună veste, bane ! Cîte ceasuri negre mi-le**
> **Șterge din durerea vieții glasul tău!**

Se vede că *Vlaicu-Vodă* a fost scris după *Cyrano de Bergerac !*

De multe ori întrerupem o mișcare începută. Ni se pare că tot ce am făcut acum am mai făcut cîndva. Biațul ce voiam să-1 ridicăm l-am ridicat și altă dată, cu același ritm sufletesc. Vorba pe care o spunem am mai rostit-o cîndva ; bătaia inimei am mai avut-o ; clipa trăită am mai trăit-o.

Cînd ? Unde ?

închizînd ochii, vremea se șterge din minte. Nu știm dacă mai existăm; suntem însă siguri că am existat. Faptele și sentimentele noastre de acum poartă întipărirea lucrurilor făcute și simțite altădată, în trecut.

De la această senzație stăruitoare a pornit, desigur, credința lui Platon că am trăit cîndva o viață ce se aseamănă cu~viața de acum. Vorbele, mișcările, simțirile noastre sunt lucruri învățate de mult iiur-o viață despre care avem parcă vagi amintiri.

Viziunea ține însă numai o clipă, lumea se întinde din nou cu ispitele ei. Nepăsători, ca și cum am purta pe umeri numai o singură viață, ne minunăm de toate, uitînd clipa în care am străbătut dintr-o dată cu gîndul în viața noastră ca altădată...

*

Sunt trei feluri de oameni : cei ce trăi-esc în prezent; cei ce trăiesc în trecut ; cei ce trăiesc in viitor...

Oamenii prezentului sunt oamenii politici şi oamenii de acţiune. Se frămîntă, se zbuciumă să prindă clipa ce zboară pentru a-i scoate din pîntece mierea gustoasă. Ei înţeleg rostul vremilor, folosindu-se de tot cele ce aduce. Nu vor să le scape o plăcere neîncercată. Pindi-tori dibaci, ei aşteaptă la colţul pădurii pe trecătorul bogat pentru a-i goli buzunarele. Timpul trece fără a se mai întoarce. Omul nostru îl vede ducîndu-se, fără părere de rău. Aţintit numai asupra clipei ce vine, nu păstrează nici o amintire clipei ce s-a dus. Recunoştinţa nu-l ţine în loc.

Alţii, mai zbuciumaţi, se gîndesc numai la viitor. Se grăbesc să scape de prezent, alungîndu-l, biciuindu-l, fără a se întreba de rostul lui. Mintea lor se rătăceşte în lumea himerei cu trei capete. Ei sunt vizionarii şi nemulţumiţii tuturor epocelor. Trăiesc din schimbare şi din devenire. Sunt profeţii societăţii viitoare, înfometaţii unui ideal nerealizabil. îşi jertfesc totuşi viaţa pentru o omenire mai bună.

Iată-i şi pe oamenii trecutului.

Zboară vremea zgomotoasă ; ei o lasă să zboare fără a o opri din fugă. N-o cercetează; nu se bucură de da-rurile ei...

De unde vine timpul şi unde se duce ? Clipele aleargă bătînd grăbite din aripă, neînţelese. Cei ce trăiesc în trecut nici nu-şi dau silinţa să înţeleagă priveliştea lumei cu icoanele ei repezi.

După ce s-au dus însă, ei se adîncesc în sine. Tot ce n-au trăit cînd trebuia li se ridică acum în suflet, lim-pede şi viu, cu o puternică realitate. Trecutul trăieşte acum o viaţă nouă. Lucruri ce păreau pierdute pentru totdeauna, nebăgate în seamă, adîncite în neagra veşni-cie, ca „steluţa" lui Alecsandri, lăsase totuşi în suflet o urmă. Nebăgată în seamă, la început, ce se întăreşte apoi biruitoare...

In anumite ceasuri de taină, amintirile se ridică deo-dată ca aburii deasupra lacului, îmbinîndu-se în forme plutitoare.

Pentru a căpăta adevărata viaţă sufletească, tot ce e trebuie să fi încetat de a fi. Din sfărămiturile unor lucruri moarte se încheagă deci o viaţă nouă, fără trup, dar cu suflet, care trăieşte atît cît e suflare şi amintire în noi. Oamenii trecutului poartă astfel în sufletul lor o preţioasă comoară de lucruri netrăite la timp, dar care, în amintire, îşi dezvelesc bogăţia ochilor doritori să le vadă.

Ceea ce alţii trăiesc numai o singură dată ei trăiesc, prin urmare, de nenumărate ori, îndreptîndu-se pe furiş ca avarul în tainiţa în care îşi ţine aurul cel mai pre-ţios ; aurul pe care nu-l poate fura nimeni, aurul... lu-crurilor ce au fost fără a fi şi care, cînd nu mai sunt, trăiesc totuşi o viaţă nepieritoare.

TEATRUL NAŢIONAL :

ÎNCHIDEREA STAGIUNEI

Stagiunea Teatrului Naţional, prelungită atîta timp, s-a închis în sfîrşit. Sub raportul material, o stagiune strălucită. Excedente îmbelşugate. Avuţia naţională s-a arătat nu numai în subscrierea împrumutului de patru sute de milioane, ci şi în belşugul de bani cu care au fost răsplătite toate distracţiile şi bucuriile vieţii. Mulţi actori şi-au rotunjit lefuri de miniştri sau de mitropolit primat; alţii şi-au făcut „dotaţii naţionale" de cîte o sută de mii de lei pe an. Era firesc deci ca şi Teatrul Naţional să intre în era unei mari prosperităţi materiale. Ar fi fost tot atît de firesc să intre şi în era prosperităţii morale.

Din nefericire, această stagiune s-a deschis încă sub auspiciile incompetenţii d-lui Diamandy, directorul celei mai nenorocite stagiuni din cîte am cunoscut vreodată la Teatrul Naţional. Jumătate din stagiune a fost stăpînită de acest nefericit *spiritus rector,* care întocmise un repertoriu fantezist. Nemaiavînd la îndemînă sublimităţi familiale ca *Tot înainte !* sau *Andrei Branişte,* d. Diamandy ne-a pregătit formidabila surpriză a... *Cocuţei.* în mijlocul războiului mondial, pe marea scenă a Teatrului Naţional se dădeau exhibiţii americane, degradatoare. Se dezbrăcau artistele şi trepidau actorii, piticiţi în roluri de paiaţe şi de bufoni.

Tot atît de întristătoare erau şi mat'ineele acestui început de stagiune, care prelungea stagiunea trecută. Mai bine de un an s-au jucat : *Un jiu din America, Mătuşica, Slutul* şi alte insanităţi. Un adevărat atentat împotriva virstei senine a copilăriei. Ciorchine de copii stăteau atirnaţi din galerii şi pînă în staluri, îndreptîndu-şi urechile nevinovate, dar setoase de a nu pierde nimic din maimuţăriile odioase de pe scenă. în sufletele senine ale acestor copii a căzut o picătură de noroi, pe care nimic n-o va putea şterge.

*

Stagiunea s-â prelungit apoi sub o direcţie tînără, mai fericită. Sub raportul prosperităţii materiale şi al bunei ordine, nu sunt de adus direcţiei noi decît laude. Sub raportul valorii artistice a repertoriului şi a concepţiei ce şi-a făcut despre repertoriul unui Teatru Naţional, sunt încă rezerve de adus. Aşteptăm o nouă stagiune, a cărei răspundere să cadă în întregime asupra d-lui Mavrodi. Stagiunea actuală a fost grevată cu poliţele frauduloase ale d-lui Diamandy. Şi nici autoritatea d-lui Mavrodi nu era destul de încercată pentru a rezista la toate competiţiile fireşti unui teatru.

Din această şovăire, au ieşit reprezentaţii îndoielnice...

Mulţumită incompetenţii literare a d-rei Tina Barbu am avut *La rue du Sentier,* un facsimil balzacian al lui Pierre Decourcelle, autor de romane foiletoane în gustul cititorilor lui *Le petit journal.*

Mulţumită aceleiaşi incompetente, am avut apoi *L'etrangere* a lui Alexandru Dumas-fiul, o piesă atît de învechită, încît ni s-a părut scăpată dintr-un cavou secular şi mucegăit...

D-ra Tina Barbu a avut două succese personale. Teatrul Naţional a avut succese materiale. Cu nimic n-a fost cîştigată însă prima noastră scenă în menirea ei de a face educaţia artistică a publicului.

Tot astfel, mulţumită stăruinţei d-rei Măria Filotti, am avut reprezentarea banalei piese *Zaza* a lui Pierre

Berton... D-ra Filotti şi-a creat cel mai frumos rol din stagiunea aceasta. Teatrul Naţional a capitulat însă încă o dată înaintea mediocrităţei agreabile.

Urăm deci d-lui Mavrodi o mai strictă înţelegere a drepturilor sale şi ale Comitetului de lectură şi, înfrînînd pretenţiile neîndreptăţite ale artiştilor de a-şi impune piesele în care nu-şi văd decît rolul, să realizeze adevărata menire a Teatrului Naţional, fără a-i clătina situaţia financiară. Timpurile de belşug prin care trecem îi dau putinţa unui echilibru între interesele materiale şi morale ale unei instituţiuni culturale care e totodată şi o întreprindere.

CRITICA

S-ar putea da mai multe definiţii criticei...

Nu voi încerca aici nici una. Aş voi totuşi s-o apropii de noi printr-o imagine.

Se crede de obicei că critica vorbeşte numai minţii şi niciodată inimei ; luminează, dar nu încălzeşte ; se îndreaptă spre raţiune, şi nu spre simţire. Mulţi o înţeleg ; puţini o iubesc.

De fapt însă, datoria adevărată a criticei nu e de a micşora plăcerea estetică, ci de a o mări, de a o înnobila, de a o intelectualiza, dîndu-i un temei mai puternic şi mai adînc.

Iată un colţ de natură acoperit de umbrele nopţii. Deodată întunericul se sfîşie. La început, pare numai o sforţare. Apoi o suliţă de argint îşi arată vîrful luminos. Stă înmărmurită o clipă. Raza se prăbuşeşte, în sfîrşit, în văzduh ca un fulger. Se luminează înălţimile; se tivesc cu sidef nourii. Iat-o acum pe pămînt, alergind în jurul lacului liniştit, limpezindu-i adîncul, poposind în potirul de zăpadă al unui nufăr, lunecînd de-a lungul gîtului încovoiat al unei lebede adormite. Dintr-o dată, sare apoi pe mal. Se anină în firele de iarbă, se încurcă

printre dînsele. Scăpînd, se cață pe grumajul unui stînjinel, gîdilîndu-l. Floarea se trezeşte ; petalele se strîng s-o prindă. Raza a scăpat. E departe. A zărit o picătură de rouă, în jurul căreia se învîrteşte. Focurile ascunse în adâncul ei se trezesc pîlpîind. E sărbătoare mare : ard făclii nenumărate.

Dintr-o picătură de rouă, raza a făcut un diamant scînteietor, cu ape de lumină, cu candele ce se sting şi se aprind. Raza aleargă apoi mai departe, înflăcărînd ierburile de scânteieri înmiite, semănând viața pe copaci şi zâmbetul pe flori, aleargă pînă la casa din apropiere. Dibace, ea se strecoară prin îndoitura unei perdele. Intr-o clipă a pătruns în camera întunecată. Se cuibăreşte puțin în fotoliul străvechi. Apoi îşi continuă goana, aprinzînd focuri nenumărate în oglinzile de cristal, amestecîndu-se prin pulberea părului încrețit al femeilor din vechile portrete, trecîndu-le un fior cald sub faldurile mătăsei grele şi un surîs pe buzele subțiri, aurind cadrele, înflorind glastrele, şerpuind printre horbote şi luminînd slovele aruncate pe hîrtiile împrăştiate...

Critica poate fi în multe feluri înțeleasă.

Mai presus de toate, îmi pare că este această rază, ce sfredeleşte întunerecul, purtînd bucuria luminei pretutindeni, oprindu-se acolo unde trebuieşte, arătînd înfățişările felurite al lucrurilor ca nişte fațete de cristale, împrăştiind focuri înmiite.

Critica e raza de inteligență cordială ce străbate opera artistului.

Ea îi luminează adîncurile, mărindu-i frumusețele sub căldura admirației pricepătoare, ce se opreşte cu deosebire asupra părților bune, pentru a le da şi mai mult relief.

*

Negreşit, există şi o altă critică : critica părților întunecate, a scăderilor dintr-o operă de artă.

E critica negativă.

Nu-i tăgăduiesc meritul. Ia înaintea timpului. Căci timpul elimină de la sine. Critica o poate ajuta în selecționarea lucrurilor frumoase, precipitîndu-i mersul...

Cu mult mai folositoare îmi pare însă aşa-zisa critică „a frumuseților", critica cordială, înțelegătoare, acțiunea binefăcătoare a scafandrului ce se scufundă în adîncul oceanului pentru a pescui perla rară. Un critic care a izbutit să sporească „frumosul" omenirii oricît de puțin e cu mult mai folositor decît criticul ce a nimicit oricît de multă uriciune literară.

C. A. ROSETTI ŞI M. EMINESCU

în anul aniversării lui *Don Quijote* cade şi centenarul lui C. A. Rosetti.

Nu voi să împing prea departe o comparaţie între eroul lui Cervantes şi C. A. Rosetti. între Cavalerul cu figura tristă şi luptătorul democraţiei române s-ar găsi totuşi cîteva puncte de asemănare. Amîndoi au fost eroii Utopiei ; amîndoi s-au luptat în numele idealismului, cu mijloace ce treceau peste măsura lor şi a timpului; plini de formule generoase şi umanitare, de nori aristofanici, sublimi şi ridicoli, văzînd în mare şi privind în sus. Amîndoi au întîlnit în cale o pană nemuritoare. Don Quijote, pana lui Cervantes, care a făcut dintr-însul un epic erou al idealului travestit şi asasinat. C. A. Rosetti a întîlnit pana amară a pamfletarului Eminescu...

Eminescu a scris versuri nemuritoare. A fost însă şi ziarist.

Generaţia de ieri, ca şi generaţiile de mîine nu vor vedea în Eminescu decît pe autorul *Scrisorilor,* al *Sonetelor* sau al *Luceafărului.* Generaţia de azi mai cunoaşte şi un Eminescu ziarist. Cred că-1 cunoaşte fără de folos: o datorim mişcării naţionaliste de la *Sămănătorul...*

în adevăr, în epoca *Sămănătorului* se descoperise un „Eminescu nou", după cum se exprima d. N. Iorga. Acest Eminescu era privit numai sub două aspecte : Eminescu

iubitor şi culegător de poezii populare şi Eminescu ziarist, în cel dintîi, se căuta un părinte al ţărănismului literar ; în cel din urmă, partidul naţionalist ce s-ar înjgheba sub forme politice, părăsind crisalida literară, îşi căuta un patron al xenofobiei lui şi a unui conservatorism gospodăresc... •

Eminescu culegător de poezii populare e numai un amănunt de oarecare interes, dar care nu explică înălţimea de gîndire şi plasticitatea de formă a *Luceafărului* sau a *Scrisorii întîia...*

Gazetarul Eminescu nu are măcar nici această însemnătate relativă. în bună parte, Eminescu a fost un pamfletar regretabil. Nici adîncimea cugetării lui politice, nici vreun talent deosebit de formă nu îndreptăţesc sforţările *Sămănătorului* şi ale naţionaliştilor de a face din Eminescu un mare cugetător politic şi un mare gazetar.

A avut negreşit o cugetare politică. Eminescu a fost un pamfletar de idei şi nu numai de cuvinte, ca pamfletarii noştri de azi. I se cuvine această dreptate. Firea lui pasionată, ca şi nevoile gazetăriei zilnice l-au silit însă să-şi împingă cugetarea pînă la concluzii exagerate şi neinteligente. Recitite, multe pagini de ale lui Eminescu ne fac azi să regretăm că un poet de o aşa de mare contemplativitate şi putere de abstracţie s-a pogorît la atîtea mărunţişuri şi la o patimă politică înjositoare.

Nu mă voi opri acum asupra cugetării politice a lui Eminescu. Voi da numai o pildă de patima neîndreptăţită a pamfletarului împotriva figUrei senine a lui C. A. Rosetti.

Idealistul Eminescu n-a înţeles idealismul lui C. A. Rosetti. Neînţelegîndu-1, s-a înverşunat împotriva lui în nenumărate articole.

Ura lui 1-a urmărit pînă şi sub forma nepieritoare a poeziei... „Pocitura ce-şi aruncă bulbucaţii ochi de broască" din *Satira III* este C. A. Rosetti !

într-un articol de uricioasă gazetărie, din acele ce încep să dispară cu totul şi sub pene mult inferioare celei a lui Eminescu, pamfletarul atacă pe C. A. Rosetti :

„în ce consistă dar meritele partidului, preconizate de C. A. Rosetti ?

Era d. C. A. Rosetti sau ai săi membri în adunarea *ad-hoc* din Moldova ?

Nu. Au zis *da* la ceea ce se-făcea dincolo şi atîta e tot.

S-a lepădat de privilegii şi a luat patentă de negustor, zice.

Negustor de vorbe goale, iată ce s-a făcut din capul locului şi pînă astăzi.

întrebatu-s-a unul singur dintre acei patrioţi dacă munca sa echivalează lefile pe care le ia de la contribuabili ?

Desigur că nu.

însuşi d. C. A. Rosetti, cel cu patenta de negustor de la 1844, îşi sfîrşeşte cariera negustoriei de principii prin a fi pensionar al statului, la umbra aceluiaşi buget la care aspiră toată suflarea patriotică !"

Sau aiure :

„E de notorietatea publică că d. C. A. Rosetti n-are a face pe departe cu familiile istorice de acelaşi nume care se află în ţară, e de notorietate publică că tatăl d-sale era grec, că d-sa pronunţă încă azi **limba** românească peltic ca orice grec".

Iată-l pe marele român C. A. Rosetti contestat în naţionalitate de teoreticianul „stratelor suprapuse" !

Sau:

„Ce-i pasă, ce-i poate păsa unui C A . Rosettis, unui Giannis, unui Pherekydes, coborîtori din străini, în care idei şi sentimente nici pot prinde rădăcini, de vreme ce cad pe pămînt sterp, de Ţara Românească, de poporul nostru, de obiceiurile ori de trecutul nostru"...

O ultimă dovadă de gazetăria urîtă pe care a făcut-o uneori Eminescu.

C. A. Rosetti înfiinţase, ca ministru de Interne, spitale la ţară. Orice reacţionar ar fi trebuit să fie încîntat. Eminescu exclamă totuşi :

„Spitaluri în sate !

Iată în adevăr signatura guvernului şi partidului roşu.

Poporul acesta e atît de exploatat, tratat cu atîta neomenie, otrăvit zilnic de fraţii d-lui Rosetti, cu care a împărţit «mielul Pastelor», încît are nevoie de sticle de medicament...

Pînă şi sănătatea fizică a poporului nostru, robit de uzură, stors de corupţie administrativă, otrăvit de jidani, e compromisă atît de adînc încît trebuiesc spitaluri în sate.

...De batjocura urdorilor şi spurcăciunilor universului a ajuns poporul românesc.

Şi aceste rele strigătoare la cer, d. C. A. Rosetti le lecuieşte cu decoct de muşeţel ? Ridicol !"

Ba nu. Ridicolă e argumentarea paradoxală şi pătimaşă a lui Emjnescu. De altfel, cu toată înverşunarea acestui mare poet lunecat la pamflet, figura lui C. A. Rosetti rămîne senină pentru generaţiile viitoare.

FAGUET

Emile Faguet a murit.

După Brunetiere, Jules Lemaître. După Jules Lemaître, Emile Faguet. în cîțiva ani Franța și-a pierdut pe cei mai de seamă critici. Dintre cei tineri, nimeni nu se ridică pentru a le lua locul. O nefericire mai mare decît multe din calamitățile războiului.

în Brunetiere biruia spiritul de doctrină, o erudiție clădită în jurul unui puternic sistem osos ; în Jules Lemaître biruia grația feminină și vagabondă, o sensibilitate poetică delicată și un talent literar rafinat; în Emile Faguet biruia puterea covîrșitoare a inteligenței, o facilitate universală, un rar spirit de analiză și de sinteză în lumea ideilor.

Brunetiere s-a încercat să facă din critică o vastă știință pozitivă : nobilă și zadarnică încercare. Jules Lemaître ne-a dat subtile pagini de critică poetică ; nimic din domeniul sensibilității nu i-a rămas necunoscut. Emile Faguet a fost criticul ideilor. Nimeni n-a reconstituit mai bine sistemele cugetătorilor francezi și uneori chiar și străini; nimeni n-a pătruns mai adînc toate undele gîndirei universale și nu i-a discutat îndreptățirea cu o dialectică mai viguroasă și mai vioaie.

Deosebiți prin temperament și talent, acești trei critici au fost reuniți printr-o idee comună : dragostea de patrie, cu tot ce-i face ființa și gloria, cu patrimoniul de cultură,

de Credințe și de tradiții, patria adorată în aparențele nobile ale naturei ei, ca și în întregul șirag al strămoșilor și al formelor vetuste.

Brunetiere era regalist și catolic; Jules Lemaître era regalist fără a fi catolic ; Emile Faguet, nici una, nici alta. Era totuși un patriot, un naționalist și un tradiționalist ca aproape întreaga elită a Franței cugetătoare...

Nu voi uita niciodată legăturile mele cu acest mare critic. Cuvintele lui de laudă mi-au fost cea mai dulce mîngîiere. Bunăvoința lui m-a întovărășit pretutindeni. Chiar cu puține zile înainte de izbucnirea războiului, bolnav, s-a ostenit să colinde redacțiile pariziene în folosul unei țări pe care o iubea fără s-o fi cunoscut.

Nu-1 voi mai vedea.

Nu-i voi mai urmări activitatea lui prodigioasă și aproape fără pereche în întreaga Europă. Nu-i voi mai citi nici *însemnările de război,* pline de un avînt atît de tineresc și de o putere de iluzie de necrezut la un bătrîn de șaptezeci de ani...

Vasta lui operă a rămas însă în mîinile noastre și ale generațiilor viitoare. Cu toții vom putea culege roadele unei mari inteligențe și ale unui rar dar de însuflețire a lucrurilor abstracte...

Pentru cei ce l-au cunoscut mai de aproape în amintirea lor Emile Faguet va mai rămîne și o mare pildă...

Mă văd și acum în odăița lui modestă de la etajul al patrulea al unei case din Rue Monge. Ce sărăcie cuviincioasă în aceste camere pline pînă sus cu cărți! Ce bunătate încurajatoare în primirea marelui critic ! Aveam dinainte pe unul din cei mai mari frămîntători de idei .'ii veacului și pe unul din cei mai prodigioși oameni de litere, și totuși nimic în ființa lui nu trăda conștiința unei supremații intelectuale. N-am întîlnit niciodată un om de o cordialitate mai sinceră. Și în timp ce ascultam cuvintele prietenești ale marelui critic, gîndul îmi fugea la unii din profesorii noștri universitari, cu fumuri de somități și

cu pretenții științifice pe temeiul doar al unor manuale didactice !...

Ca mai toți marii scriitori ai Franței, Faguet a murit cu condeiul în mîna. Citeam ultimul lui articol cînd mi-a sosit vestea morții... A murit și ca un erou al nobilei lui profesiuni de scriitor și ca un paladin al patriei. Activitatea din urmă și-o închinase deșteptării energiilor Franței și exaltării legitime a idealului rasei lui amenințate...

FAGUET

Emile Faguet a murit.

Cu Faguet dispare cel mai însemnat critic al epocei contemporane... Nu uri critic al pbeților și al operelor de sensibilitate, ci un critic ăl ideilor. Nimeni n-a stăpînit mai bine ca dîttsul ritmul cugetării universale. Nimeni n-a pătruns mai adînc sistemele tuturor filozofilor, sociologilor și ale tuturor oamenilor de gîndire. Nimeni n-a pus în slujba criticei o putere de sinteză și o dialectică mai strînsă și mai strălucită decît Emile Faguet...

îh aceste rînduri nu mă voi încerca totuși Să arăt marea pierdere pe care a încercat-o critica contemporană prin moartea lui Emile Faguet.

O voi face aiurea.

Aș vrea să evoc numai în cîteva rînduri pe marele bătrîn, ce mi-a arătat atîta prietenie și încurajare...

...Il văd și acum în micul lui apartament din Rue Monge. Sus, la etajul al patrulea. Cînd sunai, îți deschidea el singur. N-avea servitoare, în acest apartament de boem. De cealaltă parte a străzii și la același etaj era apartamentul de locuință al criticului...

La ușă, te aștepta o mînă cordială și un debit de cuvinte ce cădeau în cascade. Fraza lui Faguet n-avea niciodată o unitate de ton. Era cu suișuri și pogorîri. Se

înălţa şi cădea brusc, fără sonoritate şi chiar cu oarecare scîrţîituri...

Mai mult scurt, destul de îndesat, cu o oarecare grăsime nesănătoasă, care ar fi putut aminti pe Balzac. O figură palidă, nesănătos de palidă, cu o evidentă obosire în trăsături. Neurastenia îl încercase de mult. Aproape nu putea dormi. într-o noapte tragică de nesomn abia a putut fi oprit de a nu se arunca pe geam.

Şi totuşi lucra. Cu cît era mai bolnav — în ultimul timp fusese lovit "şi de altă infirmitate — cu atît muncea mai mult. Activitatea lui Faguet a fost prodigioasă : vreo patruzeci de volume adunate, vreo sută cincizeci de volume de articole risipite prin revistele şi ziarele Parisului. Faguet a fost nu numai un critic constructiv de o ştiinţă universală şi de o putere de analiză rară. A fost şi un strălucit cronicar. Era un om de spirit. Avea şi memoria spiritului. Cunoştea spiritele tuturor scriitorilor. In marginea evenimentelor, el a brodat deci un chenar viu şi şerpuitor de comentarii spirituale şi paradoxale...

Primirea lui era cordială. Niciodată n-am văzut la un om atît de ilustru o aşa totală uitare de sine... Nimic nu te-ar fi făcut să bănuieşti în Faguet pe Faguet : adică pe marele scriitor al „celor patru secole", al *Politicilor şi moraliştilor* şi al atîtor volume de sociologie şi de filozofie...

O simplicitate dusă pînă la cea din urmă limită. Simplicitatea începea de la cele două odăi ale „home-ului" lui Faguet... Poliţe albe de brad bătute de-a lungul zidurilor, pline de cărţi nelegate. Ce preţioase dedicaţii n-am citit pe aceste cărţi !... Cîteva fotografii pe o mescioară : bătrînul Faguet-tatăl, traducătorul lui Sofocle, şi sora lui Faguet, fiinţa pe care a iubit-o mai mult pe lume marele critic. Scaune desfundate. Unele îşi arătau substanţa cenuşie a conţinutului.

La un mic birou, lîngă un foc veşnic scormonit cu cleştele criticului, stătea Emile Faguet, cu bonetul în cap... Conversaţia lui era neprevăzută, tăiată de degresiuni de *oh, mon ami!, de ah ! mon ami,* dumicată de gesturi fără măsura, de izbucniri de rîs şi de cuvinte de spirit Mai presus de toate, stăpînea o cordialitate, o bunăvoinţă universala şi o bonomie încîntătoare, venind de la una din cele mai vaste inteligenţe omeneşti...

In acest colţ modest şi chiar sărăcăcios îl voi vedea întotdeauna pe singurul om de la care am învăţat ceva...

EMILE FAGUET

Cu Emile Faguet dispare cel mai mare critic contemporan şi una din cele mai vaste inteligenţe ale veacului. Dacă ar fi să urmărim procesul de simplificare al lui Taine, am recunoaşte în inteligenţă „la faculte maîtresse* a lui Faguet. O neţărmurită curiozitate şi o adîncă pătrundere în lumea ideilor : iată întreg Faguet.

N-a fost numai un critic literar, ca Jules Lemaître. Nu s-a oprit numai la poezie sau la teatru. Curiozitatea lui s-a îndreptat spre tot ce este cugetare omenească. N-a cunoscut stavile. De la frivolităţile literaturii zilei, de la cronica spirituală, Faguet s-a ridicat în lumea ideilor eterne. Cele mai temeinice dintre cărţile lui îmbrăţişează probleme de morală, de sociologie şi de politică. Nimeni n-a expus cu mai multă luciditate toate sistemele marilor cugetători, ridicând planul gîndirii lor, discutîndu-1, criticîndu-1 cu o rară putere de dialectică şi cu o vervă neîntrecută. Avea dreptate Jules Lemaître să scrie despre dînsul : „Je vois en lui une des pensees par qui les choses sont le plus profondement comprises et le moins deformees"...

A reflecta şi a nu deforma este însuşirea supremă a criticului.

*

N-a deformat.

A personalizat însă. Iată pentru ce recunosc în Faguet pe maestrul impresionismului modern.

Cu toată erudiţia lui, cu toate perspectivele largi deschise asupra tuturor literaturilor şi timpurilor, Faguet a fost un impresionist. N-a crezut într-o critică ştiinţifică. S-a ferit de sistematizări şi generalizări grăbite. în afară de una din cărţile de tinereţe — *Drame ancien, Drame moderne* — Faguet n-a văzut niciodată prin mijlocul ideilor generale scumpe lui Taine. Privirea lui, de altfel, atît de pătrunzătoare n-a îmbrăţişat epoci largi şl n-a desfăcut secolele în scheme. N-a urmărit un adevăr aproximativ.

Impresionismul lui Faguet s-a mărginit la cîte un scriitor în parte.

De-a lungul secolelor nu a văzut decît individualităţi.

Pe acestea le-a adîncit în substanţa lor intelectuală, redîndu-le apoi caracteristica printr-o virtuozitate de însufleţire şi de vervă fără seamăn... Portretele lui rămîn în amintire. Cine a citit magistralul portret al lui Volrtaire — acest „chaos d'idees claires" — nu-1 mai uită. Toată frivolitatea inteligentă şi mobilă a patriarhului de la Ferney şi-a scuturat aripile în analiza lui Faguet. Cine a citit portretul robust şi rubicund al lui Rabelais ; portretul lui Clement Marot, „cette premiere epreuve de la Fontaine, manquee si l'on veut par la comparaison avec l'epreuve definitive, mais deja interesante et singulierement originale" ; cine a cetit portretul lui Jean-Jacques Rousseau, acest erou al imaginaţiei romantice, care n-a scris decît romane : „roman de l'humanite : *VInegalite ;* roman de la sociologie : *le Contract;* roman de l'education : *l'Emile;* roman du sentiment : *la Nouvelle Helo'ise ;* roman de sa propre vie : *les Confessions";* cine a citit, mai ales, magistralul portret al lui Montesquieu, în care Faguet îşi recunoaşte propria-i înclinare pentru studiile sociale şi morale — cunoaşte şi spiritul de analiză al marelui critic şi rarul talent de a însufleţi gîndirea abstractă, dar şi darul de a zugrăvi, de a caracteriza în linii puternice o fizionomie oricît de complicată : însăşi raţiunea de a fi a impresionismului.

Prin această însuşire capitală de a se scobori în miezul chestiunilor şi în sufletul scriitorilor şi prin darul literar de a-şi tălmăci impresiile în rînduri vii şi incisive, Emile Faguet a fost cel mai de seamă critic impresionist al vremurilor moderne.

N-a avut, desigur, graţia femenină şi nici arta delicată a lui Jules Lemaître. A avut însă o privire mult mai ageră, un mare cult al ideilor. Inferior prin sensibilitate, l-a întrecut printr-o inteligenţă universală, printr-o vervă plebee nesecată, printr-o spontaneitate cuceritoare, printr-o mobilitate de spirit rară şi, mai ales, printr-o prodigioasă activitate pe toate tărîmurile ştiinţilor morale, pe care Jules Lemaître nici nu le-a atins.

Ştiu că această activitate multilaterală e de obicei rău văzută de oamenii îngrădiţi într-o specialitate, sau chiar de acei ce n-au nici o specialitate. E încă un snobism al unei epoce de ştiinţă seacă, al cărei ideal e în acumularea de notiţe inutile. Mai mult preţuieşte o idee limpede a lui Faguet decît o serie întreagă de volumaşe bibliografice ale unui compilator.

înzestrat cu o inteligenţă atît de vastă şi cu un talent literar atît de viu şi de colorat; liberal pînă in adîncul sufletului, deşi nu s-a speriat nici de socialism ; liber cugetător, cu toate că a fost acuzat de clericalism ; tradiţionalist şi, deci, în principiu, duşman al veacului al XVIII-lea, care a rupt tradiţia a cinci sau şase secole de civilizaţie şi cultură naţională ; patriot şi naţionalist, deşi primind regimul Republicei franceze, Emile Faguet moare, lăsînd în urma lui o operă imensă de critic literar pătrunzător, de sociolog şi de moralist, care îl pun printre cei mai străluciţi frămîntători de idei ai veacului nostru.

firi ir

FAGUETIANA...

N-am de gînd să scriu un Faguet-anecdotic. S-ar putea face totuşi un volum plin de amănunte interesante. In mijlocul unei munci ordonate, aş putea zice al unei imense munci, Faguet a dus o viaţă dezordonată, plină de pitoresc şi de elemente anecdotice.

A fost un boem. Un neînduplecat boem. Nimic din ascendenţa carierii lui nu l-a putut face să-şi mute locuinţa din Cartierul Latin. La Academie se întreţinea cu ducii şi marchizii. Odinioară străbătuse şi prin saloanele academice, în care se fac şi se desfac reputaţiile literare şi „mondene". Rămăsese totuşi în locuinţa lui sărăcăcioasă de la etajul al patrulea. Nimic nu l-a putut despărţi de Rue Monge.

Trecătorii îl vedeau dimineaţa traversînd strada (uneori în pantofi) de la locuinţa lui de „familist" (o familie legitimată tîrziu), la locuinţa lui de „garson", din care au ieşit atîtea pagini magistrale de critică : amîndouă locuinţele tot atît de modeste. Omul acesta hărţuit de toate revistele şi ziarele Parisului, ce-i cereau sau îi „comandau" articolul, n-avea nici telefon, nici ascensor şi, la domiciliul literar, nici măcar servitoare.

Sala de aşteptare a lui Faguet lua duminica dimineaţa, cînd primea, o înfăţişare pitorească... într-o mică odaie tapisată cu cărţi stăteau îngrămădite în picioare vreo do-

uăzeci de persoane... Şi ce amestec de lume !... De la academiciani sau scriitori cunoscuţi şi pînă la bătrîni cabotini sau „theâtreuse" sulemenite. Pe atunci „Maestrul" făcea critică dramatică la *Journal des Debats* şi toţi rataţii teatrelor de cartiere aspirau la un rînd elogios al marelui critic. în Faguet nu vedeau decît pe cronicarul dramatic. Nici nu bănuiau că acest om a scris şi formidabile patru volume ale *Secolelor* sau cele trei volume de *Politiques et Moralistes...*

Cu toată situaţia lui academică şi universitară, Faguet nu-şi lăsase obiceiurile tinereţii, venea la cafenea ! Mi-aduc *aminte că răposatul meu prieten* Pompiliu Eliade avea o stimă foarte mediocră pentru Emile Faguet, din pricină că-1 vedea adese la dispăruta cafenea Vachette. Nu-şi putea închipui că poate fi mare un om ce-şi bea cafeaua la o măsuţă, alături de jucătorii de manila şi de flegmaticii jucători de. domino... Pompiliu Eliade prefera manechinul pompos şi doctoral, care a fost toată viaţa lui Fernand Brunetiere...

Faguet a rămas pînă la urmă un boem, lipsit de orice eleganţă exterioară, dezordonat în îmbrăcăminte şi în gesturi, adese soliloc. îndărătul lui stătea o tinereţe petrecută în cafenele, în redacţii de ziare şi în „bandele" vesele de duminică ale camarazilor ce vîslesc pe Sena şi dejunează la ţară pe iarbă verde : amestec de seriozitate şi de frivolitate.

Oricum, ceva caracteristic vieţei pariziene...

Oamenii serioşi şi muncitori nu sunt ţinuţi să fie solemni cu toate actele vieţii lor. Duminica petrec. Se întovărăşesc în bande şi în „partizi galante", îşi iau bărci laolaltă şi duc o viaţă comună şi, uneori, comunistă, zgomotoasă, pitorească.

Luni, fiecare îşi reia ocupaţia lui : doctorul taie şi spintecă ; avocatul pledează. Căci această viaţă de „bandă" (cu totul necunoscută la noi) se prelungeşte şi dincolo de viaţa studenţească. Ea îşi întinde ramificaţiile şi în viaţa reală. Cei mai mulţi, spre desperarea părinţilor, se însoară cu tovarăşele de duminică. Iar din viaţa comună şi jovială se încheagă prietenii trainice şi solidarităţi necesare pentru cariera de mai tîrziu...

O astfel de viaţă a dus în tinereţea lui şi marele critic Emile Faguet...

Poate din această pricină cea dintîi carte a lui a apărut pe cînd scriitorul avea 36 de ani ! La această vîrsta, la noi se sfîrşesc carierele literare...

Faguet era una din celebrităţile Sorbonei.

In *Baedeker,* alături de obeliscul de la Lucsor sau de fîntîna lui Carpeaux, era trecut printre monumentele Parisului şi cursul lui Faguet de miercuri, de la unu şi jumătate la două jumătate.

Cu cartea roşie la subsuoară, pogorau nenumăratele fiice ale Albionului în căutarea Cartierului Latin, în lungi şi dizgraţioase „theorii panathenaice"...

A-oh ! A-oh ! Iată şi Sorbona... Fiind recomandat de cartea roşie, cursul lui Faguet trebuia ascultat măcar o singură dată. La nevoie, trebuia „văzut" — căci multe din auditoarele lui Faguet nici nu ştiau franţuzeşte...

*

Şi pe cînd amfiteatrul Richelieu gemea de o lume cosmopolită şi mai ales femenină, de cîte ori n-am întîlnit pe Faguet într-o mică „cremerie" de pe bulevardul Saint Michel, dejunînd pentru urî leu şi cincisprezece bani l i n preajma cursului şi a şedinţelor de joi ale Academiei, Faguet mînca prin astfel de localuri democratice, alături de studenţi săraci sau chiar de lucrători...

Oratoria lui Faguet nu era academică. Nu amintea întru nimic oratoria înflăcărată sau solemnă a epocei eroice : oratoria unui Michelet sau Quinet, a unui Villemain, Victor Cousin sau Guizot...

Ea nu putea sta alături nici chiar de aticismul elegant, sobru şi măsurat al lui Croiset sau de elocinţa solemnă şi doctorală a lui Lanson.

Un timbru neegal şi neplăcut. Glasul lui Faguet se urca şi se pogora pe scara lui Iacob ca îngerii biblici. Cînd şoptea, cînd suna din fanfare. Nimic legat, nimic susţinut. Aproape negaţia oricărei oratorii, ce presupune un plan, o unitate, o gradaţie, o forţă interioară disciplinată. ,0 lipsă totală de efecte, de figuri şi de eleganţă în elocuţiune.

Şi totuşi cursurile lui Faguet erau interesante, nu numai prin cuprinsul lor neîndoios, dar chiar şi prin forma lor. Aş putea zice : *prin absenţa oricărei forme.*

Neavînd *artă,* elocinţa lui Faguet avea *viaţă.* Ea avea, într-o măsură neobicinuită, darul de a însufleţi. Ca şi în scris, Faguet dădea viaţă tuturor chestiunilor literare pe care le atingea în cuvântarea lui grăbită...

Cursul lui Faguet nu era niciodată expozitiv. Cu atît mai mult, nu era doctoral... Neaparţinînd oratoriei, aparţinea artei dramatice. Faguet era un actor ce improviza o mică piesă de teatru întocmai ca actorii italieni. Un actor ce joacă mai multe roluri...

Mai întîi, rolul unui om ce expune o teorie şi apoi rolurile felurite ale contrazicătorilor. Pentru Faguet nimic nu exista fără contrazicere. Rînd pe rînd îşi făcea toate obiecţiile cu putinţă, schimbîndu-şi chiar glasul şi imitînd gesturile altora. Apoi răspundea el.

Jucat astfel, cursul lui Faguet avea un interes dramatic.

Ascultai un dialog însufleţit. Rar numai cuvîntătorul se pierdea în monoloage interioare, în digresiuni şoptite uneori în manşetă...

. . · . . . .

Înzestrat cu un astfel de talent dramatic de însufleţire, cursul lui Faguet era plin de viaţă circulantă. Şi, deşi era lipsit de orice artă oratorică, ştia să intereseze chiar şi pe cele mai flegmatice fiice ale Albionului.

III

Nu voi uita niciodată cum l-am văzut întîiaşi dată pe Faguet.

Fireşte, la Sorbona...

In mijlocul unei nedumeriri încordate, Faguet vorbea. Şi vorbea în felul lui particular de a vorbi : însufleţit. Ridica tonul şi-l pogora. îşi obiecta şi îşi răspundea singur. Deodată cădea în soliloc. Se cufunda într-o meditaţie vorbita. Scăpînd un creion, Faguet continuă să vorbească şi de., sub catedră. Gesturi largi, fără să fie şi îngrijite sau oratorice. Faguet ar fi putut învăţa mult de la gesticulaţia expresivă şi prin excelenţă oratorică a d-lui T. Maiorescu...

Şi despre ce vorbea Faguet ?

Despre Andre Chenier...

Un domn din sală se scoală, se apropie de catedră şi-i şopteşte ceva la ureche lui Faguet...

Faguet izbucneşte deodată într-un rîs zgomotos şi cordial :

— *Ah, mon ami, ă un certain âge arrive souvent!*

El trebuia să vorbească de Monţaigne... Fără altă tulburare, Faguet iar continuă deci cursul despre Monţaigne,, cu aceeaşi vervă şi însufleţire...



Cine l-a auzit vorbind pe Faguet nu-i poate ceti proza fără să nu-l vadă gesticulînd şi fără să nu-i audă intonaţiile glasului...

Scrisul lui Faguet e o proză vorbită. Ai crede-o dictată, ca proza lui Gheorghe Panu. Şi totuşi Faguet nu dicta. Scria numai cum vorbea. Rareori poţi urmări la un scriitor ca la Emile Faguet accentul şi pulsul vorbirii.

Scrisul lui are deci acelaşi merite şi lipsuri ca şi oratoria lui. Nu e artistic, dacă înţelegem prin artă sobrietate şi eleganţă. Proza lui Faguet nu are măsură şi nici aticism. E o proză însă colorată, vibrantă, urmărind toate sinuozităţile vorbirii, toate digresiunile unui temperament tumultuos şi combativ. E deci o proză vie în care simţi puternica viaţă ce se zbătea în Faguet şi rarul lui dar de a însufleţi şi dramatiza cele mai abstracte idei. Plebeu şi masiv prin formă, stilul lui Faguet interesează şi încordează.

Nu se poate, fireşte, compara cu stilul aristocrat şi rafinat al lui Anatole France sau cu proza unduioasă şi

femenină a lui Jules Lemaître... E mai viguros, impulsiv și captivant. A putea reține pe cititor îmi pare cea mai mare însușire a unui stil. Sunt atîția scriitori eleganți asupra cărora nu-ți poți încătușa atenția !...

Faguet a murit, și articolele lui apar încă... Venite cu întîrzierea firească împrejurărilor de astăzi, ele ne mai înduioșează totuși. Ai zice un glas *post-mortem...* Nimic mai mișcător decît aceste articole pline de idei și de viață care vin de dincolo de mormînt...

Faguet a murit cu condeiul în mină. Nu e o figură retorică.

Probabil că chiar în ziua morței a scris un articol. Și cazul lui Faguet nu e un caz rar. Se întîmplă mai tuturor scriitorilor francezi atît de muncitori și, mai ales, atît de disciplinați în munca lor. Munca pentru dînșii e un principiu de viață... Fără ea, e un început al odihnei eterne. Astfel se explică activitatea lor prodigioasă, aproape, fără alt țel decît țelul interior al oricărei forțe ce se desfășoară cu porunca unei fatalități...

Noi suntem încă departe de această disciplină. La noi, cînd moare trupește un scriitor, încetase să mai trăiască de mult sufletește... Sunt scriitori care n-au mai scris de douăzeci,-de ani. Activitatea românească e o activitate strălucitoare, scurtă și fără urmare. Vor mai trebui veacuri de disciplină și de cultură pentru a ajunge și noi la această superbă activitate neîntreruptă și fatală.

IV

Urmărind efemeridele noastre cu prilejul morței lui Faguet, mi s-a trezit o bănuială. O împărtășesc și cititorilor acestui ziar. S-ar putea întîmplă să fie îndreptățită.

Bănuiesc anume că Faguet a fost român...

*

Intr-o revistă apărută ca o floare candidă în marginea războiului mondial, am citit un articol al unui cugetător român asupra criticului francez...

După părerea scriitorului nostru, Faguet n-a fost decît un meșteșugar grăbit și puțin serios al condeiului. Un vulgarizator.

Fetele capitalei noastre poartă în ghiozdanul lor, alături de un roman al lui Zola, și cîte un volum al lui Faguet. își capătă astfel un lustru intelectual. Vor putea vorbi la five o'clock despre Nietzsche sau Platon fără să-i fi citit vreodată. Bunul și banalul Faguef le-a dat cîte o vagă idee...

Astfel se reflectează autorului *Secolului al XVH-lea* și al *Secolului al XlX-lea,* autorul celor trei volume de *Politiques et Moralistes,* în mintea acestui cugetător bucureștean. Numele lui nu are nici o însemnătate. E legiune. După cîțiva ani de Universitate neisprăvită, acest tînăr s-a pus de timpuriu la școala vieții, alegîndu-și ca învățător pe marele nostru moralist național d. Bogdan-Pitești. De doi ani e filozoful *Cronicei* și al *Libertăței,* cele două nobile expresii ale speculației filozofice românești dezinteresate. Tînărul nostru cugetător a auzit, desigur, de învinuirile pe care unii specialiști le-au făcut sintezelor filozofice ale lui Faguet. Ceartă de specialiști împotriva celor ce trec peste amănunte pentru a construi sinteze. Răzbunare legitimă...

Filozoful român nu e însă vreun specialist. E și el un generalizator și vulgarizator al doctrinei învățătorului său de la *Libertatea...*

Pentru ce, dar, disprețul acesta atît de măreț ? Pentru ce imaginea fetei de pension cu un volum de Faguet în ghiozdan ?

Acest volum nu le-ar strica și filozofilor originali ai *Libertății...*

într-o revistă cu mult mai serioasă, am citit o altă notiță asupra lui Faguet.

Bietul Faguet ! N-are noroc printre confrații de la București...

Pentru cugetătorul român al acestei reviste, marele critic francez era un biet burghez, căruia îi plăceau opereta și vodevilul. Pentru el, o pisică era o pisică. închipuiește-ți ! Pentru alții, cu ajutorul manualelor lui Mas-

pero, o pisică devine nu ştiu ce divinitate egipteană, care poate face subiectul unei poezii de erudiţie pretenţioasă...

Semnul caracteristic al lui Faguet, după filozoful român, era *cultul incompetenţii.*

Da. Faguet a scris o carte cu titlul *Cultul incompetenţei.* Cugetătorul român n-a citit-o însă. Nu-i cunoaşte decît titlul. Cunoscînd-o, i-ar fi fost ruşine să amintească de ea. Faguet a scris-o tocmai pentru incompetenţi ca domnia-sa...

Căci dacă sunt dicţionare care la nevoie te pot ajuta să citeşti în altă limbă, nu s-au inventat încă dicţionare care să te facă să înţelegi anumite cărţi, fără să fi avut o îndelungă pregătire şi o cultură ceva mai temeinică. In cultură nu se fac salturi mortale.

Şi atunci, p bănuială...

Văzînd cum filozofii români vorbesc de Faguet, am prins bănuiala că şi Faguet a fost poate român. Purtăm, de obicei, mai mult respect străinilor. Pe Faguet criticii noştri l-au tratat însă *româneşte,* adică fără cuviinţă şi cu floricele stilistice de pamfletar, ca şi cum ar colabora la altă revistă decît cea la care scriau ei, sau ca şi cum ar fi din altă „tovărăşie" literară, sau şi-ar lua „schwartzul" la cafeneaua din faţă...

PAGINI ANTICE : „PERŞII" LUI ESCHIL

Critică ?

Nu.

Sunt cărţi ce se deschid uneori de la sine. Par uitate. Şi deodată îşi cer dreptul la viaţă. Se deschide mai întîi una. Celelalte vin cu necesitate. Homer trage cu dînsul pe Eschil, pe Sofocle, pe Euripide şi toată antichitatea. Zeii întineresc ; Olimpul se populează ; basmele mitologiei prind viaţă ; litera moartă a legendelor se însufleţeşte. Antichitatea întreagă începe să trăiască. Ne refacem un suflet nou şi armonic. înţelegem astfel mai bine literatura timpurilor de care ne despart două mii de ani de prefacere a sensibilităţei artistice. Pe cît ne putem separa de epoca noastră, sărim în trecutul îndepărtat. Cădem din întîmplare pe o bancă de piatră a teatrului lui Dyonisos. Am fost în agora ; ne-am făcut datoria de cetăţeni... Soarele scăpată în dosul Salaminei. E vremea înălţării sufleteşti... Opt ani după biruinţele de la Salamina, Plătea şi Mycale, în timpul arhontelui Menon, Eschil îşi prezintă tragedia *Perşii.*

De aici, cîteva impresii.

Nu e o piesă de teatru. Trebuie să uităm toată dramaturgia modernă : un tînăr iubeşte pe o fată. Soseşte al treilea şi... Trebuie să uităm chiar şi dramaturgia aristotelică : acţiune, caractere, purificare...

. *Perşii* lui Eschil sunt un imn de preamărire a Atenei. Cel mai frumos imn dramatic ce s-a scris vreodată, jucat în cel mai potrivit cadru. In faţă, Salamina amintea cetăţenilor biruinţa Atenei. Se vedea şi dealul de pe care Xerxes privise desfăşurarea luptei... In acest peisaj nemuritor şi sub protecţia *Athenei Poliade* de pe Acropole, a evocat Eschil cea mai glorioasă pagină războinică a Greciei, singura care, privită cu ochii cercetării moderne, nu pare o pulbere de aur peste un text sărac...

Pe timpul lui Eschil nu exista decît tragedia... Cum s-ar fi putut face însă apoteoza victoriei greceşti în cadrele unei tragedii ? Iată o greutate pe care Eschil a ocolit-o cu dibăcie...

Poetul nu ne cîntă de-a dreptul triumful Atenei, ci dezastrul barbarilor. De aici, tragedia *Perşilor.* Acţiunea nu se petrece la Atena, în zgomotele de bucurie ale învingătorilor, ci la Suza, în jalea învinşilor ce se întorc în palatul plin de bocetele corului şi ale vulnerabilei Atossa, mama lui Xerxes... La Atena au fost, desigur, bucurie şi procesiuni. Toţi le cunoşteau.

Trecuse numai opt ani. Imaginaţia poetului ar fi fost deci strîmtorată. Lirism, da ; poezie epică şi dramatică, nu. La Suza, în vechiul palat al lui Darius, imaginaţia lui Eschil se putea desfăşura în nobile şi lungi litanii. Şi cu cît aceste litanii erau mai dramatice, cu atît gloria Atenei ieşea dintre ele mai pură...

Negreşit e la mijloc o mare dibăcie teatrală : să te *f* înalţi din durerea altuia, să scoţi dintr-o tragedie cel mai frumos imn de preamărire a patriei tale. O artă meşteşugită şi savantă. Dacă ar fi pus pe un atenian să ne povestească lupta de la Salamina, efectul ar fi fost mult mai mic. In gura unui persan, triumful Atenei devine o apoteoză.

„O, oraşe ale Asiei ! strigă Vestitorul sosit de pe cîmpul de luptă în jalnicul palat din Suza, o, Persie, odinioară lăcaş al bogăţiei ! O singură lovitură a nimicit atîta glorie !

Floarea perşilor a căzut sub soare ! Vai ! ce durere pentru mine de a vesti astfel de nenorociri ! Aflaţi, perşilor, că întreaga noastră armată e distrusă.

Corul. O, dezastru neauzit, îngrozitor ! ce veste ! Plîngeţi, perşilor.

Vestitorul. Ţărmurile Salaminei şi toate locurile dir vecinătate sunt acoperite cu cadavrele soldaţilor noştr: care au murit mişeleşte... Săgeţile noastre nu ne-au slujii la nimic. întreaga armată a pierit.

O, Salamina ! O, nume pe care îl urăsc ! o, Atena cîte femei îi vor cere soţii şi fiii !"

Şi după ce Vestitorul a povestit cu de-amănuntul desfăşurarea luptei de la Salamina, din care reiese cu o arta atît de rafinată virtutea şi bărbăţia Atenei, corul se răspîndeşte în plîngeri sfîşietoare ;

„O, Zeus ! tu ai distrus mîndra şi numeroasa armate a perşilor, tu arunci Suza şi Ecbatana în doliu. Cîte femei, unite în durere, cu faţa stropită de lacrimi, îşi voi sfîşia vălul cu mîinile lor slabe, soţii gingaşe care, silite de acum la un plîns nesecat, vor cere culcuşului moale pe bărbaţii lor tineri... Asia întreagă despopulată geme Xerxes i-a luat copiii... Xerxes i-a pierdut... La ce mai slujeşte astăzi că Darius a domnit peste noi, adorat îr Suza şi pururi neînvins !

Pedestraşii şi corăbierii, vai ! au fost luaţi de negre vase înaripate... Vasele i-au pierdut... Vasele i-au trădat ! Ah, zei ! şi prin mîna ionienilor ! Abia regele nostru a scăpat peste cîmpiile îngheţate ale Turciei !

Victime ale morţii, vai... părăsite... oh, zei ! Pe ţărmurile Cichecei! Plîngi, Asie, sfîşie-ţi sînul; strigătul durerii tale să meargă pînă la cer ; ridică trista ta voce, strigătele tale jalnice...

Jucării ale valurilor, vai ! ei sunt hrana muţilor copii ai undelor amare..."

De pretutindeni apoteoza Atenei în gura duşmanilor :

„Unde-i aşezată Atena ?" întreabă bătrîna Atossa pe Vestitor.

„Corul. Departe de aici, la apusul soarelui pe care îl adorăm.

Atossa. Pe acest oraş voieşte să-l distrugă fiul meu?

Corul. Ruina lui l-ar face stăpînul întregei Grecii.

Atossa. Aşadar, armata atenienilor e foarte numeroasă?

Corul. Atît cît e, ea a făcut totuşi mii de rele mezilor.

Atossa. Se luptă ei cu săgeţile şi cu arcul?

Corul. Nu. Ei se luptă piept la piept cu lancea şi cu scutul.

Atossa. Cine-i conduce? Cine e stăpînul armatei lor?

Corul. Nu sunt nici sclavi, nici supuşi.

Atossa. Şi cum au îndrăznit ei să-şi aştepte duşmanii care năvălesc asupra lor?

Corul. Cum au aşteptat şi pe cea mai frumoasă armată a lui Darius, pe care au distrus-o."

Sau în alt loc, Vestitorul :

„Atena e nepieritoare. Atît cît va trăi un singur cetăţean, întăriturile ei vor rămîne neclintite."

Sau chiar în gura lui Xerxes :

— „Ionianul e războinic... Am văzut-o..."

Ce zi minunată trebuie să fi fost pentru foştii luptători de la Salamina ziua reprezentaţiei tragediei lui Eschil! După opt ani, ei ascultau de pe treptele teatrului Dyonisos acest superb imn funebru al unui popor zdrobit din care ieşea apoteoza propriei lor vitejii şi a cetăţii lor nemuritoare. Nu cred să se lege de vreo altă piesă o emoţie atît de puternică, de legitimă şi de sănătoasă.

MUTUALITATE

De cîtva timp literatura a intrat într-o fază nouă: *faza mutualităţei...*

Republica literelor nu mai e o republică învrăjbită, c o republică arcadică şi idilică. Nu mai sunt duşmanii Pacea domneşte... Deasupra Edenului literar stă scris ci litere de aur : *Hodie mihi, cras tibi* — azi mie, miine ţie

Individualismul destructiv a tăcut. Pentru ce aş fa« rău tovarăşului? Să-l ajut mai bine. Mîine mă va ajute şi el pe mine. Lumea e compusă din artişti şi din filistini, Artiştii să se ajute între dînşii pentru a învinge pe filistini. Omul nu e un animal singuratic, ci sociabil. El nu se poate dezvolta şi nu-şi poate cuceri locul cuvenit sub soare decît organizîndu-se în societăţi... Au înţeles, în sfîrşit, şi scriitorii rostul vieţii. Viaţa e scurtă şi trebuie trăită cît mai bine. Fericirea trebuie înşfăcată din fugă... S-o aştepţi deci cu încordare... Şi nu singur, ci cu puteri unite... Un individ se pierde în vîrtejul forţelor contrare şi duşmane... Mai mulţi sunt mai bine înarmaţi.

Trăim în epoca de aur a cooperativelor şi a societăţilor mutuale. Pînă şi pulberea forţelor rurale s-au întovărăşit pentru a ne da cooperative ce se pot apăra în concurenţa vieţei economice.

Mai rămăsese doar scriitorii străini de epoca lor... Dintr-o veche tradiţie, îşi visau visul lor de artă singuratici şi nepăsători la zgomotele deşarte ale vieţei. Nu erau însă

nepăsători la ceea ce scriau alții. Dimpotrivă. Un sentiment de dușmănie îi însuflețea...

S-au schimbat vremile... Au înțeles și scriitorii că dușmanul nu e înăuntru, ci în afară, în marele public, în nepăsarea de gheață a atîtor intelectuali care nu citesc nimic. în loc să-și continue lupta de distrugere reciprocă, scriitorii s-au unit deci pentru a se lupta cu nepăsarea din afară... S-au întocmit deci în cooperative. Uitînd vechile și zadarnicele lor certuri, s-au așezat în front pentru a se apăra în falangă macedoneană...

Cititorii — și mai ales cititorii acestui ziar — au băgat, negreșit, de seamă acest semn nou al vremurilor.

Un tînăr scriitor reprezintă o piesă de teatru. Critica [meschină îi găsește și lucruri bune și lucruri rele : o luicrare, desigur, care făgăduiește... De unde însă această drămuire severă a criticei ? Cu ce drept ? Publicul are nevoie de cuvinte mai hotărîte.

Generația tînără s-a mutualizat deci. Un tînăr poet își lasă poezia deoparte și ia condeiul criticei. Din două aruncături dovedește că piesa camaradului din „cooperativă" /începe o epocă nouă, e un „teatru mare". Cuvintele sub ipana unui poet n-au nici o răspundere... Un tînăr nuvelist * îi ia și el apărarea : piesa dramaturgului e o operă de mare valoare și fără scăderi. Un alt poet se amestecă și el. Apoi un altul și iarăși un altul. într-un cuvînt, toți „membrii" cooperativei de admirație mutuală.

Din întîmplare, tînărul poet sedate a doua zi un volum de poezii. Tînărul dramaturg de ieri, tînărul nuvelist și toți ceilalți tineri poeți găsesc că tînărul poet cu volumul |de astăzi este cu adevărat un poet, dacă nu chiar un mare poet... Tot din întîmplare, a treia zi vine rîndul tînărului nuvelist. Tînărul dramaturg de alaltăieri, tînărul poet de ieri și toți ceilalți poeți de mîine consacră pe învingătorul zilei...

S-a născut un mare prozator..,

Simpatică generație !

Simpatici tineri ! Au înțeles, în sfîrșit, rostul vremei care stă în mutualitate.

îl

Cazul tînărului poet ce crede că piesa tînărului dramaturg e o piesă cu care se începe o eră nouă in teatru, pentru ca la rîndul lui și tînărul dramaturg să creadă că volumul tînărului poet e o operă de mare valoare nu este un caz singuratic. Nici nu m-aș fi oprit altfel asupra lui. Concursul reciproc ce-și dau scriitorii s-a mai văzut și altă dată, fără să fi meritat o atenție mai deosebită. Acum însă nu mai e un caz, ci o legiune de cazuri. Nu e o întîmplare, ci un sistem.

A iubi însă pe întreaga lume e ca și cum n-ai iubi pe nimeni. Iată pentru ce aceste cooperative de admirație mutuală nu sunt prea largi. Mai întîi, nu e una singură, ci mai multe... S-au organizat după vîrstă, după interese comune sau după afinități elective. Fac astfel mici clanuri. Aceste comunități nu trăiesc totuși în dușmănie, ca altădată. Dimpotrivă, au raporturi de cea mai cordială 'vecinătate. Se tolerează reciproc. Se și ajută... Au înțeles că dușmanul nu e înăuntru, ci în afară... Punînd mîna pe cele mai populare foi, care sunt totdeodată și cele mai puțin supravegheate, își trimet saluturi matinale printre glastrele de flori ale ferestrelor...

Astfel se creează primăvăratece și fragede celebrități chiar la reviste obișnuite în altfel de tradiții...

Și critica ?

Critica n-are nici o legătură cu această literatură personală, naivă, de un entuziasm uneori îndoielnic și de o complectă incomprehensiune estetică... încolo, poate fi privită ca o literatură anodină. N-are alt țel decît ca să se vorbească de cărțile ce apar. Dorință foarte legitimă. Gustul public a început să se întoarcă și spre literatura ro-

mână. Se citeşte mai mult. Se vînd cărţile într-d măsură neaşteptată... Este un moment favorabil: publicul trebuie îndrumat în bunele lui intenţii.

Fiecare carte se cuvine deci să apară în aureola unui eveniment literar. Poezioarele apărute în reviste îşi scutură ecouri admirative pe la notiţele paginei din urmă. Pululează „maeştrii". Cîte un „maestru" mai bătrîn îşi scrie singur notiţele sau îndeamnă pana unor tineri fericiţi de a se compromite pentru o glorie bătrînă care se pogoară pînă la ei.

Sunt la o vîrsta binecuvîntată : n-au o reputaţie de apărat. Iscălitura lor valorează un spaţiu alb...

Dar cititorii ?

Sunt, desigur, cititori destul de isteţi care vor fi băgat de seamă existenţa mutualităţilor noastre literare şi a complicităţilor cooperative... Vor fi băgat de seamă că prea s-au înmulţit maeştrii şi operele „ce reprezintă o eră nouă", că prea avem talente ce se susţin unele pe altele într-o arcadică armonie... Vor fi zîmbit cu o ironie binevoitoare şi vor fi trecut la lucruri mai serioase...

Sunt însă şi cititori mai naivi. îşi vor fi închipuit poate că s-a revărsat peste noi cornul abundenţei. O dată cu permisurile de export, vor fi căzut şi operele de talent. Pentru aceşti simpatici cititori mutualitatea tinerilor scriitori era de o necesitate aproape naţională.

Oricum, suntem în progres faţă de trecut...

Acum cîţiva ani, literatura română trăia într-o atmosferă de vrăşmăşie ce nu se poate respira. Un volum apărut era ca un fel de crimă. Săreau cerberii anonimi ai literaturii. Bietul autor era tîrît de demoni şi lacerat cu bice de foc, pînă ce făcea jurăminte solemne că nu va mai scrie nimic...

se admiră şi se exaltează unul £ S V * con g ra ^ează, vina rîndul de a trece sub acestal altul ' a ^P«nd să le urmare, un cîştig a s u p ^ S ^ de flori - E ' P™

PAGINI ANTICE
TACIT

Am publicat în două volume *Analele* lui Tacit în românește.

Am trăit un an în sumbra epocă imperială zugrăvită de marele istoric. In tot timpul m-a urmărit o puternică senzație de înăbușire. Mi se părea că străbăteam prin lunga galerie a unei mine întunecoase. Cu o nesfîrșită bucurie am ajuns apoi pe țărmul vieții contimporane...

Aceasta era deci realitatea epocei imperiale romane! Sinistră realitate ! Toți cei ce laudă fără deosebire viata antică să citească pe Tacit. Nu în fragmente, ci în întregime. Vor rămîne cu o impresie neuitată de groază. Se vor simți zguduiți. A putut exista o lume atît de apocaliptică ! Nu mă gîndesc numai la vițiì : orice civilizație aduce o decădere a moravurilor. A putut însă exista, pe de o parte, o tiranie atît de sîngeroasă, iar pe de alta, o josnicie și o lașitate atît de obștești ! Mintea noastră, deprinsă cu alte forme de viață socială și cu alte idei de umanitate, rămîne uimită...

După ce închizi sumbra operă a lui Tacit, te simți coprins de bucurie. A fost un vis urît. Trăim în alte vremi. Niște vremi pe care nu le prețuim cum trebuie. Le găsim mai prejos de trecut și de strămoși : le jertfim pe altarul lucrurilor ce au fost și nu mai sunt. E o tendință înrădăcinată în noi de a idealiza trecutul. Zugrăvindu-ne însă tragedia Imperiului Roman, Tacit ne risipește această iluzie. Ce bine e la lumina soarelui de azi! Am scăpat de centurionul ce aducea porunca de moarte, am scăpat de vizita doctorului ce deschidea în cîteva clipe vinele condamnatului și, mai ales, am scăpat de sila de **a** ne lăsa averile împăratului, preamărindu-1 pentru grația de a ne trimite

...acolo unde s-au dus regele Ancus și Tullus.

Am scăpat de lăcomia delatorilor, de atotputernicia liberților și a femeilor, de lingușirea senatorilor și de lașitatea tuturor ! Suntem liberi, trăim liberi. Moralitatea publică și privată a cîștigat mult. Ne bucurăm de toate drepturile constituționale. Avem libertatea cuvîntuiui, avem libertatea de a trăi sau a muri. Viața publică nu e plină de primejdii.

Frica morței nu ne silește la josnicii infame. Dorința de „a parveni" nu-și găsește în lingușiri singura pîrghie. Ce dulce e viața de azi după ce ai trăit un an în epoca sadicului Tiberiu, a imbecilului sîngeros Claudiu sau a nebunului megaloman Neron !

Ceea ce izbește de la început este atotputernicia imperială pe care n-o sprijinea nici o lege. Dimpotrivă, republica trăia încă cu numele. Mulțumită slugărniciei tuturor, împărații au ajuns însă la o tiranie primită de toți. Cu timpul numai s-au învăluit în hlamida „legei maiestății", care le dădea o nemărginită autoritate asupra faptelor și vorbelor tuturor cetățenilor. Ilustrul orator Mamercuz Scaurus era dușmanul atotputernicului Macron.

Compunînd tragedia *Atreu,* Macron îi raportă lui Tiberiu subiectul și îi recită cîteva versuri ce s-ar fi putut interpreta ca îndreptate împotriva împăratului. Tiberiu zîmbi : „Scaurus a făcut din mine un Atreu, eu voi face dintr-însul un Ajax". Și în adevăr, Scaiurus, vrednic urmaș al Aemiliilor, neașteptînd condamnarea, se sinucise ca Ajax. Soția lui, Sextda, îi împărtăși soarta.

Istoricul Cremutius Cordus, publicînd niște *Anale,* numise pe Cassius „ca cel din urmă dintre romani". Acuzatorii se ridică pe dată. In zadar se apără : „Sunt acuzat pentru vorbele mele, întru atît faptele îmi sunt de nevinovate ! Aceste vorbe nu sunt însă îndreptate împotriva îm-

paratului sau a mamei lui, singurii acoperiţi de legea de maiestate. Sunt învinuit că am lăudat pe Brutus şi pe Cassius. Faptele lor au fost povestite de mulţi istorici: nimeni nu s-a ferit însă de a-i lăuda." In zadar Creniutius cita pe Tit-Liviu, pe Asinius Pollio şi pe Messala Corvinus, care lăudase pe Cassius şi pe Brutus. în zadar strigă el : „Posteritatea dă fiecăruia dreptul său. Nu vor lipsi urmaşi care să pomenească nu numai de Cassius şi de Brutus, ci chiar şi de mine, dacă voi fi condamnat!" Cartea fu arsă, iar Cremutius fu silit să moară de foame...

Oricare înălţa capul era doborît... Imperiul nivela. O avere însemnată, o autoritate mare, o origine ilustră trezeau bănuiala tiranului. Uneori numai lăcomia lui.

Valerius Asiaticus era o mare figură politică pe timpul lui Claudiu. Fusese de două ori consul. Avea însă şi nişte grădini vestite : grădinile de pe Pincio, de pe care apusurile de soare sunt adevărate apoteoze în dosul Vaticanului şi a Janiculului. Messalina le rîvnea. Nu presimţea că avea să moară în boschetele lor de pini alpestri. îi înscena deci lui Valerius un proces ce se dezbătu în camera de culcare a împăratului.

Se ridică atunci Vitellius, una din cele mai hidoase figuri ale antichităţii. Cu lacrimi în ochi, el aminti vechea prietenie ce-l lega de Valerius. Mai aminti apoi meritele prietenului său şi campania lui glorioasă în Britania. Iar ca încheiere *: să i se dea libertatea de a-şi alege moartea!* Claudiu se sculă şi el, îngăduindu-i cu o sinistră bătaie de joc această înaltă favoare...

Valerius le mulţumi. Se întoarse în grădinile lui. îşi pregăti rugul. îl mută apoi, pentru ca focul să nu vatăme frunzişul copacilor. Astfel pierea un fost consul roman!

Un alt consular ilustru, Antistus Vetus, avusese nenorocirea de a fi socrul lui Rubellius Platus, pe care Neron îl ucisese, bănuind într-însul un pretendent la tron... Bătrînul rămăsese ca o imputare vie. Cîţiva soldaţi trimişi de Neron îi împresurară casa de la moşia lui de la Formiae...

Pe lîngă dînsul, bătrînul avea şi pe fiica lui. Rămînînd văduvă după Plautus, ea nu se hrănea decît ca să nu moară : în braţe i se rostogolise capul soţului ei şi îi

păstrase încă hainele însîngerate. Politta luă, în sfîrşit, drumul Neapolului, unde se afla împăratul. Nefiind primită, ea îl pîndi la ieşire spre a-i striga cu deznădejde : „Ascultă pe un nevinovat şi nu da pradă unui sclav pe un fost coleg al tău de consulat". Rugăciunile ei găsiră însă pe Neron neînduplecat.

Se întoarse deci la Formiae spre a spune lui Vetus să-şi ia orice nădejde... Cîţiva prieteni îl sfătuiră să lase pe Neron moştenitor al unei părţi din avere, pentru a putea lăsa restul nepoţilor. Vetus respinse sfatul. El îşi împărţi averea sclavilor, poruncindu-le să ia totul, afară de trei paturi de înmormîntare. în aceeaşi cameră şi cu acelaşi pumnal ei îşi deschiseră apoi venele: bunica, tata şi fata. Acoperiţi cu un văl, ei fură duşi în baie. Fiecare dorea să moară cel dintîi. Natura poartă însă ordinea firească. întîi muri bunica, apoi tata, la urmă, fata.

Acuzaţi, după ce fusese înmormântaţi, senatul îi condamnă la ştreang.

Neron se arată însă îngăduitor : le dădu voie să-şi aleagă moartea...

Pe lîngă cruzime, se adaugă astfel şi sinistra ironie a nebunului încoronat.

II

Puterii imperiale ce creştea nu-i răspundea decît o laşitate universală. Republica luneca spre tirania asiatică. Simţul libertăţii dispăruse. Moravurile moleşise caracterele. Nu mai erau voinţe energice ; nu mai erau pumnale să sară din teacă pentru a ucide pe tirani. Cu drept cuvînt, Brutus şi Cassius fusese numiţi „cei din urmă romani"... Cu moartea lor dispăruse şi Republica romană. Conjuraţia împotriva lui Cezar a fost ultima voinţă încordată pentru a opri mersul firesc al statului roman spre absolutism. Neizbutind, trebuia să urmeze monarhia vicleană şi cumpătată a lui August şi tirania sîngeroasă a urmaşilor lui.

Comploturi, fireşte, s-au mai urzit. Nu însă pentru restaurarea vechei republice. Ele porneau din ambiţii neîndestulate. Fiind, de altfel, lipsite de energie bărbătească,

au fost lesne descoperite. De la cea dintîi primejdie, se dovedea lipsa de caractere şi prăpastia morală a imperiului. Unii mureau cu stoicism, deşi li se cerea energie şi nu pasivitate stoică. Cei mai mulţi se grăbeau să-şi răscumpere viaţa, divulgînd pe tovarăşii lor reali sau închipuiţi. Laşitatea copleşise caracterele.

O vastă conjuraţie s-a urzit, de pildă, împotriva lui Neron sub conducerea lui Cneius Piso. în conjuraţie intrase un mare număr de senatori, de tribuni militari, de foşti consuli şi chiar prefectul pretoriului, Faenius Rufus. E cu putinţă să fi fost amestecat şi Seneca, cea mai curată autoritate a imperiului... Conjuraţia era să izbutească. O mică întîmplare neprevăzută, ca de obicei, o dădu în vileag.

Piso putuse ucide pe Neron chiar în vila lui de la Baiae. Nu voise însă să violeze drepturile sfinte ale ospitalităţii. „Mai bine să-l ucidem la Roma, în palatul lui clădit din lucrurile jefuite de la cetăţeni". Scrupule morale cu un om ce-şi asasinase mama, nevasta, fratele şi care sîngera republica prin omoruri şi spoliaţiuni fără număr! De fapt, era numai o laşitate. Frica de răspundere îi făcuse să şovăiască mereu.

De îndată ce firul conjuraţiei a fost prins, n-a mai putut fi oprit cursul revelaţiilor. Fiecare voia să-şi scape viaţa făcînd mărturisiri preţioase. Poetul Lucanus acuză pe propria lui mamă. Pildă grozavă de laşitate în faţa morţei ! Quintianus şi Senecio acuzară pe Glitius Gallus şi pe Annius Pollio, prietenii lor cei mai buni...

Piso putea încă să facă un gest energic : să se ducă în tabere sau să aţîţe poporul de la înălţimea forului. Unii dintre tovarăşi îl îndemnau. „în curînd, spuneau ei, vor sosi soldaţii lui Neron ca să te pună în lanţuri şi să te tîrască la o moarte nevrednică. Mai bine mori cu glorie, îmbrăţişînd cauza republicei şi invocînd ajutorul libertăţii. Dacă soldaţii şi poporul nu te vor urma, îţi va rămîne cel puţin cinstea unei morţi vrednice de străbunii şi de urmaşii tăi..."

Piso nu se putea însă hotărî. Lipsa de hotărîre era una din caracteristicile timpului. El preferă o moarte lașă : îşi taie deci vinele braţelor, lăsînd un testament plin de linguşiri josnice faţă de Neron...

Consulul desemnat, Piautius Laţeranus, fu tîrît la locul de supliciu al sclavilor. Tribunul Statius îl gîtui cu propria lui mînă. Laţeranus muri fără să murmure, deşi Statius era unul dintre conjuraţi. Laşitatea îl prefăcuse pe unul în victimă şi pe celălalt în călău.

Numai pe o simplă bănuială neîntemeiată, se hotărî şi moartea lui Seneca. Tribunul GaVius Silvanus fu însărcinat cu ordinul de moarte. Silvanus fusese şi dînsul amestecat în conjuraţie. El trecu deci mai întîi pe la Faenius Rufus, prefectul pretoriului, pentru a-l întreba dacă trebuie să execute ordinul: Faenius făcea şi el parte din conjuraţie. Din laşitate, porunci să-i execute. Fiecare se gîndea numai la viaţa lui. Astfel muri nevinovatul Seneca.

Acest Faenius era şi complice şi judecător. Ca prefect, el lua interogatoriile acuzaţilor, pînă ce unul dintre conjuraţi îl dădu pe faţă. întrebat, Faenius se încurcă în explicări. Neron îl aruncă atunci în lanţuri...

De ar fi ştiut să voiască, Faenius ar fi putut ucide pe Neron, în timpul interogatoriului, tribunul Subrius Flavius voise să-şi tragă săbia spre a lovi pe Neron. Faenius îi opri însă printr-un semn chiar în clipa cînd pusese mîna pe minerul săbiei.

Laşitatea aduse apoi pieirea tuturor. Subrius Flavius, care nu ştiuse să-şi facă datoria Ja timp, muri bărbăteşte zicînd :' „Nici un soldat nu ţi-a fost mai credincios cît timp ai meritat să fii iubit. Am început însă să te urăsc cînd te-am văzut devenind ucigaşul mamei şi al soţiei tale, vizitiu, actor şi incendiator"... Ceilalţi centurioni şi tribuni muriră şi ei cu o bărbăţie tîrzie. Numai prefectul Faenius Rufus se revărsa în linguşiri faţă de Neron în testamentul lui. Cu cît cineva era mai sus, cu atît se arăta de o valoare etică mai scăzută.

Mai rămăsese consul Vestinus. Din întîmplare, el nu se amestecase în conjuraţie. Neron se hotărî totuşi să-l ucidă. Trimise deci o cohortă militară cu un tribun şi up medic. Vestinus dădea tocmai atunci un ospăţ. Un soldat îl vesti că tribunul voia să-i vorbească. Consulul se sculă de la masă. Fu pe dată închis în iatac. Medicul îi

deschise vinele. Plin de viață încă, el fu dus in baie și scufundat în apă caldă, fără să fi rostit o plîngere. Comesenii fură puși sub pază. Abia noaptea tîrziu li se dădu drumul, după ce Neron chibzuise că „plătise destul de scump cinstea de a fi mîncat la un consul".

în mijlocul unei lașități atît de obștești, doar o biată femeie a arătat mai multă bărbăție și eroism. In timp ce poetul Lucanus își divulga propria lui mamă, liberta Epicharis nu scoase nici o vorbă, deși fusese pusă la chinurile cele mai cumplite. Și pe cînd era dusă a doua zi la tortură, ea desfăcu o fâșie de ștofă din jurul sinului și, făcîndu-și din ea un laț, îl prinse de arcul scaunului cu care era transportată. Vîrîndu-și capul în el, se smulse cu toată greutatea trupului pînă ce muri !

Conjurația lui Piso e numai un moment caracteristic al unor stări sufletești generale. Bărbăția vechilor republicani rămăsese numai o amintire. Acum îi luase locul lașitatea. Era o resemnare în fața morței. Toate brațele se întindeau pentru a li se tăia vinele. Nici unul nu se înarma ca să răzbune crimele absolutismului imperial. Moartea nu întîlnea în cale decît grumazuri pasive. Unii mureau „frumos", adică cu stoicism. Stoicismul e însă încă o formă a lașității.

Rubellius Plautus era un strănepot al lui August. Neron putea vedea într-însul un rival la'domnie. Un cuvînt al împăratului îl exila deci în Asia. I se păru insă primejdios și acolo. Trimise deci o cohortă și un centurion cu ordinul de moarte.

Prietenii lui Plautus îl îndemnau să nu aștepte o moarte lașă. Scăparea putea să-i vină de la ura cu care era înconjurat tiranul. Să îndrăznească deci : îndrăzneala nu-l va expune la o primejdie mai mare decît lașitatea.

Plautus rămase neînduplecat. Centurionul îl găsi gol, pe cînd își făcea exercițiile corporale. Capul lui fu adus la Roma.

Pentru același cuvînt, Sulla, ginerele lui Claudiu, fusese exilat la Marsilia. în șase zile ucigașii trimiși îl ajunseră și-l uciseră. Și capul lui fu adus la Roma. Neron își bătu joe< găsind câ perii înălbiți prea de timpuriu îl desfigurau.

Mii de capete se rostogoliră astfel, mii de vine se deschiseră, aburii băiei înăbușiră mii de vieți — în nepăsarea cea mai desăvîrșită... Virtuțile republicane pierise. Lașitatea celor mai mulți și stoicismul filozofic al unora îngăduise înstăpînirea absolutismului sîngeros fără nici o reacțiune salutară.

III

în fața puterii imperiale ce se ridica, stătea puterea senatului. Cîteva sute de ani de guvernare ii lăsase o oarecare autoritate ce ar fi putut înfrîna despotismul imperial. Instituția era aceeași. Oamenii se schimDase însă. Virtuțile republicane dispăruse. în locul lor stăpînea lingușirea. Niciodată nu s-a văzut un factor politic mai decăzut decît senatul roman. După cum există beția gloriei, tot astfel există și beția umilinței și a decăderii morale. Senatorii se luau la întrecere în lingușiri : singura cale prin care mai nădăjduiau să însemneze ceva. Chiar de la moartea lui August, senatul era pregătit la sclavie. Cu firea lui ascunsă, bănuitoare și răzbunătoare, Tiberiu contribui și mai mult pentru a-l modela și degrada. Din primii ani ai domniei lui, senatul se prefăcuse într-o adunare fără inițiativă politică, grăbită la orice josnicie. Ceilalți împărați aveau să ducă și mai departe opera de conrupție a caracterelor.

O pildă de decădere a caracterelor pe timpul lui Tiberiu.

Patru senatori și foști pictori, Latinius Latiaris, Porcius Cato, Petilius Rufus și M. Opsius, voiau să ajungă consuli. Drumul către consulat trecea însă prin antecamera lui Sejan. Pentru a-i face pe plac, ei se hotărîră să atragă într-o cursă pe Titius Sabinus, pe care Sejan îl ura.

Latiaris se împrieteni deci cu Sabinus, vorbindu-i de nenorocirile vremei, de atotputernicia lui Sejan, de cru-

zimea lui Tiberiu. Cîştigîndu-i încrederea, Latiaris îi ademeni o dată în casa lui pentru a-şi revărsa mai bine durerea. In acest timp, ceilalţi trei complici stăteau ascunşi în podul casei, ascultînd pe la crăpături. La atîta josnicie se pogorîse nişte senatori romani, nişte viitori consuli !

După ce li se păru că Sabinus ar fi rostit cîteva cuvinte împotriva „maiestăţii imperiale", cu toţii făcură o plîngere scrisă către Tiberiu, ce se afla la Capri, povestindu-i vicleşugul ca pe un lucru de cinste. Cu drept cuvînt adaogă Tacit : „Roma nu s-a arătat niciodată mai neliniştită, mai fricoasă şi mai neîncrezătoare chiar faţă de rude. Toţi ocoleau întîlnirile, convorbirile, pe cunoscuţi şi pe necunoscuţi ; toţi priveau cu băgare de seamă chiar lucrurile mute şi neînsufleţite, acoperişul sau pereţii."

Tiberiu scrise senatului, învinuind pe Sabinus. Senatul se grăbi, fireşte, să-l condamne la moarte. Erau tocmai calendele lui ianuarie, începutul anului religios şi politic al romanilor. Călăii puseră mîna pe Sabinus, acoperindu-i gura cu haina şi strîngîndu-l de gîtlej pentru a-i înăbuşi cuvintele : „Iată cum începe anul ! Iată jertfele aduse lui Sejan !" Toţi îi fugeau din cale : uliţele şi forul se deşertară. Unii se întorceau îndărăt, fiindu-le frică şi de faptul că se temuse !

Drusus, nepotul lui Tiberiu, era închis de mult în palatul imperial. La urmă nu i se mai dădu de mîncare. Nouă zile el se hrăni numai cu paiele şi cu penele smulse din salteaua şi din perinele patului.

Tiberiu împinse însă cruzimea pînă a pune să se citească în faţa senatului descrierea amănunţită a captivităţii nepotului său, care fusese înconjurat de spioni, ce-i supravegheau mişcările şi vorbele. De ori cîte ori voia să iasă din odaia lui, sclavii îl împingeau şi-l înjurau. Scrisorile centurionului Actius reproduceau şi cuvintele din urmă ale muribundului : „Asasinul nurorei, al fiului fratelui şi al nepoţilor săi o să-şi primească pedeapsa ce va răzbuna pe urmaşi şi pe strămoşi".

Senatorii rămaseră înmărmuriţi văzînd cît de încrezător devenise Tiberiu. Deschizînd uşile palatului său,

îndrăznise să-şi arate nepotul, sub biciul centurionului şi al sclavilor, implorînd în zadar o nemernică hrană... Se grăbiră totuşi să aducă mulţumiri şi felicitări lui Tiberiu că scăpase republica de o „primejdie", hotărînd ca ziua morţei lui Drusus, ca şi ziua morţei Agripinei, mama lui, să fie trecute printre zilele faste !...

De la un astfel de senat nu era de aşteptat o acţiune împotriva tiraniei. Nu este samavolnicie sau crimă a vreunui împărat pe care senatul să n-o fi acoperit cu laude, aducînd mulţumiri zeilor.

După ce omorî pe Agripina, Neron avu o clipă de remuşcare... Restul nopţii îl petrecu în aiurări, aşteptînd răsăritul soarelui cînd posomorit, cînd tresărind de spaimă, ca şi cum s-ar fi temut ca ziua să nu-i aducă pieirea... Centurionii şi tribunii militari îi potoliră cei dinţii teama prin linguşirile lor, luîndu-l de mînă, felicitîndu-l că scăpase de uneltirile mamei lui. Prietenii împăratului se răspîndiră apoi în temple ; oraşele vecine îşi arătară şi ele bucuria prin sacrificii şi solii.

Rămăsese acum senatul. El fu la înălţimea josniciei lui obişnuite, decretînd rugăciuni publice în toate templele, jocuri anuale la serbările Minervei, o statuă de aur a zeiţei în senat şi alta alături a împăratului. Ziua de naştere a Agripinei fu trecută printre zilele nefaste. La intrarea lui în Roma, Neron fu primit ca un triumfător : triburile îi ieşiră în cale, senatul era îmbrăcat în haine de sărbătoare, pretutindeni se ridicase în drum amfiteatre pentru a fi văzut de toată lumea. învingător al josniciei publice, el se urcă pe Capitol spre a mulţumi zeilor !

După ce ucise pe Sulla şi pe Rubellius Plautus, Neron trimise o scrisoare senatului, zugrâvindu-i ca pe nişte spirite răzvrătite, fără să spună că-i şi ucisese.

Senatul votă mulţumiri zeilor şi izgonirea lui Sulla şi Plautus din senat: batjocură şi mai sîngeroasă decît crima lui Neron !

Nimic nu poate fi mai duios decît moartea nevinovatei Octavia, nevasta lui Neron. Legînd-o, i se tăiară vinele

tuturor membrelor. Fiindcă sîngele întîrzia să curgă din cauza fricei, ea fu înăbuşită în aburii unei băi calde, i se reteză apoi capul spre a fi adus Poppaeiei.

Senatul votă însă şi de astă dată daruri tuturor templelor şi mulţumiri zeilor !

Astfel toate asasinatele împăraţilor erau urmate de, sacrificii divine. Ceea ce odinioară vestea o biruinţă sau o prosperitate naţională devenise acum semnul unei nenorociri publice...

Intr-o astfel de mocirlă lucrase senatul Scipionilor şi al Catonilor !

Tirania imperiului se răzima pe o singură formă legală : *legea maiestăţii.* In conrupţia moravurilor, avea un puternic sprijin în *delatori...*

Legea maiestăţii exista încă de pe timpul vechei republice. Atunci însă ea privea maiestatea poporului roman. A trăda o armată, a administra samavolnic însemna a aduce o jignire maiestăţii romane. Legea pedepsea faptele şi nu vorbele. Numai sub imperiu se întinse şi asupra vorbelor, trecînd de la popor la persoana împăratului. Vînzîndu-şi grădina, cavalerul Falanius vînduse şi o statuie a lui August ce se afla în grădină. Iată cel dintîi proces de maiestate sub Tiberiu. După el aveau să urmeze mii de procese, pedepsindu-se vorbele cele mai nevinovate şi faptele cele mai neînsemnate şi dînd un caracter de legalitate celei mai sîngeroase dintre tiranii...

. .n opera lor de absolutism şi de conrupţie a moravurilor, împăraţii au fost ajutaţi de *delatori.* în lipsa unor procurori, s-a ridicat o puternică clasă de *acuzatori publici,* care căutau în aplicarea legilor un mijloc de a cîştiga favoarea imperială sau de a se îmbogăţi. Legea Papia Poppaea, care trecea poporului averea celibatarilor, acorda delatorilor o treime din averile confiscate. Această încurajare legală a delaţiunei a fost unul din **cele** mai **grozave elemente** de perturbare a vieţii antice şi un ferment de distrugere a Imperiului Roman.

Viaţa devenise nesigură la Roma. Vorbele şi faptele erau spionate. Cazul celor patru senatori ascunşi în podul casei pentru a asculta, de la adăpost, cuvintele unui nevinovat ne dovedesc că şi pereţii aveau urechi. Nu mai erau legături sfinte de prietenie şi de rudenie. într-o societate lacomă de plăceri şi de onoruri, total era subordonat interesului egoist... Procesul V\b\us Serenus ne arată prăpastia morală în care căzuse Imperiul Roman încă de pe timpul lui Tiberiu.

Un fiu acuza pe tatăl său. Amîndoi se numeau Vibius Serenus. Adus din exil, în lanţuri şi cu hainele murdare, tatăl asculta acuzaţia fiului. Vesel, îmbrăcat cu haine de sărbătoare şi împodobit cu giuvaieruri, tînărul acuza pe bătrîn că uneltise împotriva împăratului, căutînd să răscoale Galia în înţelegere" cu fostul pretor Cecilius Cornutus. Voind să scape de grija unui proces, Cornutus se sinucise. Tatăl nu se lăsă doborît. Scuturîndu-şi lanţurile, el cerea de la zei libertatea de a putea trăi departe de Romă şi astfel de moravuri... Sclavii lui fură puşi la torturi : rezultatul anchetei se îndreptă însă împotriva acuzatorului. Chinuit de crimă, speriat de strigătele poporului, care cerea să fie pedepsit cu moartea, tînărul fugi din Roma. Adus cu forţa de la Ravenna, Tiberiu îl sili să-şi continue acuzarea. El avea o veche duşmănie împotriva bătrînului Serenus, pe care voia să şi-o îndestuleze acum... Fără să i se găsească vreo vină, bătrînul i, fu condamnat la moarte...

Se discută apoi în privinţa lui Cornutus. Cîţiva senatori propuseră suprimarea răsplăţii acuzatorilor cînd acuzatul s-ar fi sinucis înainte de a fi fost condamnat. Această suprimare s-ar fi votat, dacă Tiberiu n-ar fi luat pe faţă apărarea delatorilor, plîngîndu-se că legile erau zădărnicite şi republica în primejdie : mai bine să se înlăture legile decît apărătorii lor. Avea dreptate Tacit să spuie : „Astfel delatorii, un neam de oameni croit spre nenorocirea publică, ce n-au putut fi niciodată înfrînţi prin pedepse, erau ademeniţi acum prin speranţa răsplăţii !"

Bucurîndu-se de ocrotirea imperială, delatorii se înmulțiră şi deveniră adevărați stăpîni ai Romei. Toți tremurau în fața iscusinței şi trecerei lor. Onoarea, averea şi viața celor mai iluştri cetățeni era la discreția acestor mercenari ai delațiunei. Îndrăzneala lor nu cunoştea nici un frîu. Nu căuta decît protecția unuia singur : a împăratului. Ura celorlalți le slujea de pavăză. Cu cît un acuzator era mai înverşunat, cu atît era mai adăpostit ; numai cei mai potoliți îşi primeau cu timpul pedeapsa, Nemaiputîndu-i suferi, împăratul îi schimba uneori... Voiau delatori noi. Mai ales Tiberiu îşi împrospăta mereu uneltele crimei... întrebuințîndu-i la început pentru siguranța lor personală, apoi pentru a-şi îndestula lăcomia de bani, împărații sfîrşiră prin a se folosi de delatori pentru potolirea beției de sînge pe care o aduce cu ea puterea absolută... Cu prilejul dezastrului lui Sejan, opera delatorilor umplu Roma de cadavre. Femei şi bărbați, tineri şi bătrîni, cetățeni însemnați sau necunoscuți stăteau împrăştiați sau îngrămădiți. Nu era îngăduit rudelor să se apropie de dînşii spre a-i plînge, nici chiar să-i vadă mai îndelung. Străjile urmăreau mîhnirea tuturor, împingînd cadavrele putrede pînă la Tibru. Nimeni nu putea să le ardă sau să le atingă : ele pluteau lovindu-se de țărmuri. Frica înăbuşise sentimentele omeneşti. Cu cît cruzimea era mai mare, cu atît compătimirea era mai oprită...

Imperiul nu găsi deci în fața lui o opoziție serioasă. Senatul, care cu numele ținea încă puterea, devenise un factor politic fără nici o valoare de inițiativă. înregistra doar actele împăraților. Uneori nici nu mai aveau nevoie să poruncească. Senatul le. prevenea orice cruzime... Rar numai se ridica din sînul lui cîte un caracter mai independent care să ne amintească ceva din vechea republică. Independența nu ajungea însă niciodată pînă la o atitudine energică împotriva imperiului, ci se mulțumea cu un absenteism politic sau cu o protestare platonica. Oameni ca Brutus şi Cassius nu se mai năşteau. Abia avem cîteva caractere integre. Dezgustați de corupția veacului, aceşti „ultimi" romani se retrăgeau în demnitatea vieții de familie şi de meditații filozofice, aşteptmdu-şi moartea cu o stoică resemnare.

Din mijlocul acestei epoce tulburi, răsare, sub pana lui Tacit, aproape numai o singură figură fără nici o pată. Am putea-o numi eroică, dacă n-am căuta în eroism şi un principiu activ. Eroismul imperiului se mulțumea numai cu o mîndră pasivitate şi cu o neclintită tărie în fața morții ce-şi pîndea victimele...

Această figură luminoasă din sumbra epocă a lui Neron este consularul Paetus Thrasea...

Cu prilejul uciderii Agripinei, senatul se pogorî, ca de obicei, la cele mai josnice linguşiri. Paricidul fu sărbătorit prin temple, prin statui de aur şi jocuri. Deprins să aprobe toate hotărîrile senatului, Thrasea ieşi de data aceasta din şedință. Nimeni nu-i urmă însă pilda. El singur îşi primejdui viața...

Compunînd un poem satiric împotriva lui Neron, pretorul Antistius fu acuzat de violare a maiestății imperiale. Cei mai mulți senatori fură de părere ca Antistius să fie condamnat la moarte. Thrasea se ridică atunci. Lăudînd pe Neron şi criticînd pe Antistius, el încneie totuşi : „Sub un împărat bun ce nu stînjineşte libertatea senatului, nu se cuvine să se aplice vinovaților pedeapsa meritată. Călăul şi lațul au fost suprimați de mult. Legile mai stabilesc şi alte dispoziții prin care se pot aplica pedepse, fără ca judecătorii să fie acuzați de cruzime şi veacul de barbarie. Exilat într-o insulă şi cu averile confiscate, cu cît va prelungi o viață vinovată, cu atit Antistius va fi mai nenorocit, slujind şi ca o pildă a clemenței publice."

Această dibace apărare rupse lanțul sclaviei celorlalți. Neîndrăznind să redacteze totuşi un decret, consulii

scriseră lui Neron, arătîndu-i dorința tuturor. Multă vreme Neron se luptă între mînie şi ruşine. La urmă ruşinea birui. Antistius fu numai exilat. Thrasea avea să plătească însă cu viața independența lui de caracter.

Din clipa în care împăratul lăsa să se vadă un sentiment de nemulțumire sau de nelinişte, se şi găsea un delator care să-1 împingă spre cruzime...

De data aceasta delatorul se numea Cossutianus Capito, ginerele puternicului Tigellinus. Aplecat la urechea lui Neron, el îi şopti cuvinte de vrajbă şi de ură : „La începutul anului, Thrasea se fereşte să depună jurămîntul solemn ; nu ia parte la urările făcute împăratului. Niciodată nu aduce jertfe pentru viața împăratului sau pentru glasul lui divin... El nu mai vine la senat de trei ani... Ce înseamnă această purtare, dacă nu crearea unui partid, sau poate începutul unui război civil ? El are partizani ce nu-şi permit încă îndrăzneala cuvîntărilor lui. îi imită însă înfăţişarea exterioară şi aerul, arătîndu-se austeri şi trişti pentru a-ți imputa desfătările. Numai Thrasea nu-ți cinsteşte talentele... Sau primeşte doctrinele lui, dacă ți se par mai bune ; sau suprimă pe căpetenia tuturor iubitorilor de revoluție... De altfel, o Cezar, nu scrie nimic senatului despre Thrasea. Lasă-1 să judece între dînsul şi mine"...

Amuțit, Neron lăsă în voie pe delator, dîndu-i ca ajutor şi pe faimosul Eprius Marcellus...

în acest timp, Thrasea se chibzuia cu prietenii lui asupra atitudinii pe care urma s-o aibă...

Unii prieteni îl îndemnau să se ducă la senat. Numai laşii şi fricoşii mor fără să protesteze. Să înfrunte deci senatul. Poporul va vedea astfel un adevărat roman. Această minune l-ar putea zgudui şi pe Neron. Iar dacă nu, posteritatea va distinge amintirea unui om ce moare bărbateşte de laşitatea celor omorîți în tăcere...

Alții îl îndemnau să rămînă acasă, pentru a-şi feri urechile de insulte şi ironii. A se bizui pe remuşcarea lui Neron ar însemna să hrănească o speranță zadarnică.

Să-şi sfîrşească mai bine zilele nepătat şi neprihănit, imitînd prin moartea lui gloria acelor filozofi după ale căror pilde îşi călăuzesc viața... Să-şi pună deci capăt zilelor înainte de a fi condamnat de senat : îl va scuti astfel de infamia unei sentințe crude...

Thrasea rămase să se gîndească peste noapte.

A doua zi templul Venerei, în care se țineau şedințele senatului, fu înconjurat de plutoane de soldați. Sub privirea lor amenințătoare, senatorii intrară în şedință.; Chestorul ceti un discurs al împăratului prin care se plîngea de senatorii ce se fereau de a-şi îndeplini sarcinile publice.

Cossutianus începu pe dată atacul împotriva lui Thrasea. Marcellus îl continuă şi cu mai multă violență. „...Să vină acest senator zelos, acest protector al duşmanilor împăratului, să vină şi să propună ce era de schimbat ; mai uşor îi vom răbda criticile decît o tăcere care condamnă totul... Senatori, să nu lăsați în voia ambiției lui perverse pe un om pe care îl întristează prosperitatea publică... După părerea lui Thrasea, nu mai e senat, nu mai sunt magistrați. Roma nu mai există. Murind, să rupă deci orice legătură cu o patrie pe care n-a iubit-o niciodată şi pe care acum nici nu voieşte s-o mai vadă."

în urma acestei cuvîntări, Thrasea fu condamnat la moarte, lăsîndu-i-se totuşi alegerea ei.

în timp ce senatul îşi rostea sentința, Thrasea se afla în grădinile lui, într-un cerc numeros de bărbați şi de femei distinse. El discuta tocmai cu filozoful Demetrius despre natura sufletului, cînd unul dintre prieteni îi anunță sentința senatului. Toți cei de față începură să plîngă. Thrasea îi îndemnă să plece pentru a nu-şi lega soarta de sparta lui...

Trecînd în camera de culcare, întinse vinele brațelor ginerelui său, Helvidius, şi lui Demetrius. Cînd sîngele începu să țîşnească, chemă mai aproape pe chestorul ce adusese • sentința senatului, zicînd : „Să oferim această libație lui Jupiter Liberatorul. Priveşte, tinere. Eşti năs-

cuț într-o epocă în care ai nevoie să-ți întărești sufletul prin pilde de bărbăție"...

Astfel se stinse Thrasea, singura virtute nepătată a epocei imperiale și singurul om în care se întrupa opoziția republicană, nu prin fapte și acțiune virilă, ci prin absenteism și resemnare stoică. E singurul eroism pe care îl mai putea produce o epocă decăzută.

PARADOXE IEŞANE

D. Rodion caută paradoxe literare... D. Rodion e de la Iași... Acest oraș întreține o anumită stare sufletească. Separatismul n-a dispărut încă din bătrîna capitală a Moldovei.

Nu mai e vorba, firește, de o separație politică, ci spirituală. Sentimentul spoliației de la 1859 trăiește încă, prefăcîndu-se într-un fel de dușmănie față de București. Nevinovată dușmănie, de altfel. Am prieteni la Iași ce văd în București o Gheenă de perdițiune a neamului. Fug de zgomotul lui, urăsc tramvaiele, detestează cafenelele și viitoarea domenicală de pe Calea Victoriei. De la Gara de Nord iau atitudini silnice și tenebroase. Le țiuie urechile ; în fiecare colț de stradă văd o ispită de conrupție. Cînd pleacă, își scutură papucii de praful orașului lui Loth...

Deliciile vieței sunt la Iași !... Ulițe pustii și prăfuite. Grădini bătrîne și umbroase... Dealuri înverzite ca în jurul Florenței. Nici un zgomot nu curmă firul visării leneșe. Deasupra orașului se așterne pînza intactă a unui enorm păianjen. Nici o zvîcnire de muscă nu frînge împletitura plasei lui subțiri. Sub ea ațipește totuși **5** viață de glorii necunoscute și de trufii,, lpcale, de bisericuțe fanatice ce se cred nedreptățite și nedreptățesc la rîndul lor cu violență.

D. Rodion e, de mult, cîntărețul simpatic al acestor celebrități ieșane. D. Rodion cultivă cu beatitudine „pa-

ginile inedite" ale d-lui Garabet Ibrăileanu şi ale altor glorioşi localnici...

D. Rodion a păstrat deci ceva din întipărirea sufletească naivă şi arhaică a bătrînului oraş, în care pentru a ajunge la orice înaltă demnitate e de ajuns să produci chitanţele de bir, un certificat de moralitate al vecinilor din Sărărie sau Păcurari şi un bilet de liberă trecere al domnilor Stere sau Bădărău...

Simpaticul ieşan d. Rodion este deci întotdeauna în căutarea unor paradoxe bucureştene.

Cel din urmă e un „paradox editorial".

Editorul Steinberg a scos volumul meu de *Critice,* IV... în acest volum e criticat un scriitor care a publicat şi el un volum de schiţe la acelaşi editor. Iată deci un editor paradoxal !... Cu o mîna îţi oferă un'volum, iar cu alta critica lui.

Şi aceasta se cheamă un paradox ! Ş-o fi chemînd la Iaşi... .. ... ' ,

în. nici un GOIţ din lume editorul nu este însă răspunzător de literatura pe care o publică, ţinind bineînţeles seamă de cadrele generale ale moralităţii... E de ajuns ca scriitorii; să fie cu *renume.* Sau, dacă e prea pretenţios, cu *nume.*

Ajunge...

' M-aş sfii Să- documentez un lucru atît de elementar **şi** de evident. Nici un editor nu se întreabă ce publică, **ci** numai cine publică. La noi, ca şi oriunde...

La Iaşi, poate nu...

Acolo sunt biserici şi bisericuţe. Sunt chiar şi mutualităţii formidabile de admiraţie. Sunt celebrităţi pe care copiii Ţicăului îi arată cu degetul pe uliţele prăfuite şi pe care simpaticul d. Radion le enumera cu evlavie... La Iaşi s-ar putea întîmplă ca un librar, să zicem d. Barâsch, să devină deschizător de direcţie literară.

Aiurea, nu. Aiurea, editorul e un negustor. îi ajunge să vîndă. Nu judecă procesul dintre un critic şi un scriitor. Amîndoi îi sunt tot atît de simpatici, dacă au cititori.

Wioh^ T Ş l edlt0rU nu sunt solidari cu ^riitorii

Nici chiar la ziare şi reviste nu e o disciplină şi solidaritate prea monahala. D. Rodion o cunoaşte foarte bine

Syi ml Tv ei 3 pu tu* SCrfe în Rampa desPfe vol™l meu *critice,* IV cu o tendenţioasă pătinire, ca şi cum ar fi scris m *Opinia* leşană şi filogermană.

Dacă d. Rodion era în căutarea unui paradox bucureştean, il găsea deci chiar în articolul domniei-sale...

CONSTANTIN RADOVICI

In Constantin Radovici scena românească pierde pe una din cele mai însemnate forțe ale ei.

Intre vechea școală dramatică franceză, sonoră și declamatoare, și verismul exagerat al actorilor italieni, ce caută să surprindă natura sub fața ei grotescâ sau dureroasă, Constantin Radovici găsise o mijlocie de adevăr și sobrietate a expresiei simțirei omenești. Instinctiv, el luase de la început calea cea mai bună : calea naturalului

Prin jocul lui firesc, prin lipsa de gesturi și de ostentație, prin completa abstracție a publicului din sală și chiar prin greșita stăruință de a apărea în mai toate rolurile fără mască, Radovici a fost un simplificator al artei dramatice și un dușman al convenției teatrale...

*

L-am văzut întîiași dată acum vreo cinci-șase ani în *Docentul* — o piesă germană aleasă de el însuși pentru Compania Davila. O alesese bine : era în mijloacele talentului său. Natura frustă în sinceritatea ei, rustică, masivă și zbucnitoare a „Docentului" nedreptățit era tălmăcită de Radovici cu o vigoare primitivă ce se trăda în glasul profund și impresionant și în gesturile lui stingace și ciclopice. Iată nota cea mai caracteristică a talentului lui Radovici : redarea caracterelor energice și voluntare, a temperamentelor primitive și sincere. Radovici era deci

indicat să creeze eroii bernsteiniani. El era din rasa lui Lucien Guitry, interpretul clasic al lui Bernstein : amîndoi aveau aceeași vigoare fizică, aceeași voce profundă și. subpământeană, aceleași gesturi .trunchiate dar imperioase. Amîndoi ne-au dat deci un Samson la înălțimea concepției lui Bernstein. - , • , ,,,

Printr-o împerechere sufletească, ciudată dar comună, vigoarea se unește adesea cu slăbiciunea. E vechea poveste a lui Hercule încătușat la picioarele-Omfalei, sau a lui Samson aruncat în domesticitatea Dalilei: Și în vigurosul Brachart e o parte de slăbiciune în fața eternului feminin și a eternului felin. După ce nș-a zguduit în scenele de violență, de bătaie cu pumnul în masă, în scenele de dezlănțuire sufletească de la hotelul Ritz, Radovici ne-a dat și scenele de umilință față ,de Anne-Marie d'Andeline și de un mediu ce-l înăbușea...

Radovici avea să pășească și mai departe pe această cale : el avea să creeze pe Amos din *Bujoreștii* d-lui Caton Theodorian. Împreună cu Actorul din *Azilul de noapte* al lui Gorki, creația lui Amos e unul din momentele cele mai fericite ale carierei lui Radovici. Uriașul cu vocea vijelioasă, cu gesturile scurte și imperioase, omul făcut să comande și să înfrunte, s-a scoborît de data aceasta la ființa plăpîndă a farmacistului de la Huși, iubitor de flori și de liniște. Intrarea lui în scenă, povestea drumului făcut de la Huși, candoarea lui sufletească în scenele cu Olga au fost turnate de Radovici într-o emoție atît de curată și de sinceră și într-o sfiiciune de un atît de înalt adevăr poetic, încît amintirea actorului va fi întotdeauna legată de această creațiune ce părea străină temperamentului său eruptiv.

*

Talentul lui Radovici își avea, firește, limitele lui. In *Cocoșul negru* sau în *Ruy Blas* i s-a întîmplat și lui ceea ce i' s-a întîmplat lui Lucien Guitry în *Chanteclair*. Radovici n-avea nici lirism, nici fantezie... Pe de altă parte, împrejurările vitrige prin care trecea încă teatrul românesc acum cîțiva ani l-au tîrît în formațiuni teatrale efemere. Talentul lui s-a scoborît astfel la vodeviluri nemernice sau la piese de carton. Sunt actori mari ce ridică piesele slabe : ele se potrivesc atunci unei la-

ture eminente a talentului lor. Radovici nu alegea. Neajutat de o memorie suverană, el trecea astfel prin roluri abia frunzărite, şovăitor şi nesigur pe cuvînt. Pentru a avea deci icoană senină a talentului lui, făcut din vigoare şi din realism, trebuie să ştergem amintirea acestor avatare legate de împrejurările momentului şi ale locului.

în Radovici nu moare numai un actor de mare talent, ci şi un om. Toţi cei ce l-au cunoscut au preţuit într-însul şi caracterul lui serios şi sigur, cunoştinţele lui tehnice, vorba lui gravă şi avară de om ce nu vorbeşte decît de ceea ce ştie.

în alte timpuri, moartea lui timpurie ar fi trezit un lung strigăt de durere. în mijlocul războiului de astăzi, ea trece aproape neobservată. Cine se mai gîndeşte la un om ce a murit în patul lui !

PAGINI DE CRITICA. STUDII ŞI CRONICI

Volumul al VI-lea de *Opere* de E. Lovinescu cuprinde seria articolelor apărute în interval de circa vn an şi jumătate de la enunţul „revizuirilor" în primăvara anului 1915, pînă spre finele anului 1916, cînd îna'ntarea trupelor germane şi iminenta părăsire a capitalei de către autorităţile româneşti au dus la ' suspendarea celor două importante publicaţii la care colabora criticul, *Flacăra* şi *Naţiona'.ul.* A urmat, aţa cum spuneam în *Notele* precedentului volum de *Opere,* o pauză în activitatea publicistului E. Lovinescu — situaţie încă neîntîlnită în cariera sa şi care nici nu se va repeta ulterior.

Textele pe care le-am grupat sub acelaşi . titlu ca şi mai înainte. *Pagini de critică. Studii şi cronici,* sînt, din toate punctele de vedere, o continuare a celor din volumul precedent de *Opere* şi ilustrează preocupările destul de variate ale autorului ; sînt pagini de critică literară, închinate mai ales scriitorilor consacraţi, pagini polemice, cronici dramatice şi comentarii pe marginea spectacolelor dramatice şi a fenomenului teatral din capitala ţării. Începutul seriei îl constituie momentul „revizuirilor", iar în cazul cronicilor dramatice redeschiderea, in toamna lui 1915, a stagiunii teatrale ; ţinem să precizăm din nou că sub prima titulatură criticul a grupat atunci cu totul alte articole decît cele pe care le va face să intre în volumele de *Critice* din ediţia I şi cu atît mai puţin pe cele din care va alcătui în 1928 volumul VI de *Critice,* ediţia definitivă, subintitulat. *Revizuiri.* Oscilaţiile acestea, pe care le-am observat şi de care am ţinut seama şi in volumul precedent de *Opere,* ţin, desigur, de caracte-

rul prea general al noţiunii de revizuire, aceasta putîndu-se in modul cel mai legitim aplica la judecarea oricărui scriitor despre care critica apucase să se rostească şi care avea deci o oarecare reputaţie mai mult sau mai puţin consolidată. Această nesiguranţă asupra conceptului de revizuire, menţinută şi după război şi nesoluţionată mulţumitor de critic niciodată, după opinia noastră,' ne-a determinat să nu izolăm aceste articole de paginile de critică de alt gen, ci.să le lăsăm, 4a.şucesiunea lor cronologică, amestecate cu celelalte, ilustrînd astfel publicistica lovinesciană sub aspectul ei cel mai viu, aşa cum a apărut contemporanilor săi şi cum noi, în aceste prime volume de *Opere,* am încercat să o redăm pentru cititorul de azi.

IN LOC DE PREFAȚA

Apărut în *Flacăra,* anul IV, nr. 38, 4 iulie 1915, p. 395—396, la rubrica „Cronica dramatică", sub titlul *Revizuiri.*

Reprodus în *Critice,* IV, ed. I, Ed. Steinberg, 1916, p. 5—12, sub titlul *In loc de prefață,* de -unde reproducem textul.

In Critice, IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 5—9, figurează o versiune mai redusă, sub titlul *In loc de prefață.*

In *Critice,* IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 5—6, textul e şi mai redus şi modificat din punct de vedere stilistic, el constituind subcapitolul *1. Revizuiri literare* din capitolul I al cărţii.

Acest articol este unul din rarele preambuluri conţinînd planuri şi dînd explicaţii asupra unei acţiuni pe care Lovinescu îşi propunea să:o desfăşoare în viitorul imediat. Publicat la rubrica „Cronica dramatică", ceea ce nu concordă deloc cu conţinutul şi nici nu corespunde intenţiilor prea generale (sau care se vor generaliza ulterior, pe măsură ce va face să apară felurite articole), Heinzuiri conţine totuşi în modul cel mai lucid punctele esenţiale ale unui program de cea mai mare importanţă, atît pentru destinul celui ce-1 propunea, cît şi pentru situaţia autorilor de care el avea să se ocupe. Aşa cum s-a văzut chiar de atunci, termenul se pretează însă la o interpretare echivocă, întorcîndu-se ni defavoarea celui ce-1 pusese în circulaţie — după cum el însuşi va nota cu contrarietate mai tîrziu, în prefaţa la volumul VI de *Critice,* ediţia definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, volum ce

poartă subtitlul *Revizuiri.* Şi aceasta cu atît mai curios şi regretabil cu cîf criticul a explicat destul de limpede în articolul programatic din *Flacăra* sensul pe care-1 atribuia termenului, precum şi semnificaţia întregului său demers.

Hbtârîrea lui Lovinescu de a supune unei noi judecăţi pe cei mai consacraţi scriitori din trecut înseamnă nu numai un act sau o problemă personală, ci şi o radicalizare a spiritului critic în genere în literatura noastră. Lovinescu făcea apel la conştiinţa obştească folosind în cursul articolului pluralul tocmai pentru a marca intenţia sa de a subordona subiectivismul posibil unei idei generale. Acţiunea sa se dorea înţeleasă deci şi ca o* întoarcere' a conştiinţei literare a epocii asupra ei însăşi '— un semn indubitabil de maturitate â culturii literare româneşti. Dacă Maiorescu instaurase cu cîteva decenii mai înainte spiritul critic şi judecata artistică pentru a Separa pe cît cu putinţă valoarea de riorivaloare, prin proclamarea Unor principii şi criterii ferme, acum urmaşul Său, la capătul unei anumite experienţe" a exercitării spiritului critic, găsea cuvenit să pună în discuţie înseşi rezultatele unui anume fel de funcţibnare a acestuia. Critica îi apăruse plină de nesiguranţe ; mai mult încă, ea contribuia, prin erorile, exagerările' sau miopiile ei, la consolidarea unor prejudecăţi sau'măcar a unei optici greşite, motiv pentru care rezultatele ei trebuiau' necontenit rectificate prin acţiuni de reconsiderare şi de revizuire: '

'In ceea ce priveşte demersurile criticului pînă în acel moment şi care se concretizaseră prin mai multe volume de critică avînd' un caracter destul de precizat,-' trebuie să observăm că „revizuirile";" deşi prefigurate de unele acţiuni încă din perioada sa de debut, marchează o etapă nouă în felul său de a judeca „trecutul" literar mal '"mult sau mai puţin consolidat. Dacă numai cu cîţiva ani înainte, Lovinescu se gîndise la elaborarea unui vast ciclu de studii monografice cuprinzînd cam toată literatura importantă din secolul trecut şi aceste studii, din care avea să ducă la bun sfîrşit doar trei, sînt mai cufînd de „recuperare" şi de interes pentru obiectul în sine, de data aceasta e vorba de ceva în multe privinţe opiis : un examen sever al opiniilor curente despre aceşti scriitori importanţi şi o mutaţie a conştiinţei critice, determinată de trecerea timpului.

„Cînd, în 1915, E. Xovinescy deschidea în *Flacăra* seria «revizuirilor» sale.— scriam în *Necesitatea revizuirilor,* un articol din 1972, devenit capitolul cu acelaşi nume din cartea *In jurul*

r:

Revizuirile au fost încă una din formulele nefericite care a adus criticului o considerabilă recoltă de spini. Din punctul- de vedere din care ne aşezăm aci, vom observa că încă de pe atunci [1920], criticul ne vorbea de «mutaţia valorilor», de «simţul istoric» şi «legătura dintre literatură şi vreme», adică de ceea ce mai tîrziu avea să devină filozofia estetică. In esenţa lor, *Revizuirile* nu erau *retractări,* cum au vrut să înţeleagă mulţi, ci corectarea în lumina perspectivei istorice a judecăţilor ce tindeau să devină prejudecăţi. [...] Aceasta mai dovedeşte însă o dispoziţie sufletească : de a vedea îndărătul faptului literar reţeaua mai largă a determinărilor sociale, de a privi particularul prin general".

Şi, după ce recunoaşte în această acţiune „cel mult curajul personal", G. Călinescu aduce unele precizări importante : „Fie că admitem ca d. Lovinescu mutabilitatea valorilor artistice, fie că atribuim surpările unor glorii cutremurelor de consolidare ale valorilor eterne în perspectiva vremii, rămîne neîndoios că criticul a făcut o ascensiune de la individual la istoric şi a corectat vechea judecată cu acea nouă, bizuită pe o exploraţie mai vastă. Revizuirea nu e o inconsecvenţă, ci un aot de adîncă deliberaţie critică, deoarece amîndouă tezele sunt adevărate, cu deosebire că unul e adevărul de ieri şi altul cel de azi, adevărul fiind rezultatul unei veşnice readaptări a conştiinţei la obiect, ce se face nu contradictoriu, ci inhibitiv. Revizuirea este o victorie a spiritului ştiinţific asupra amorului propriu scolastic în critică, de un merit considerabil, căci face din adevărul critic, ca şi din cel ştiinţific, o funcţie de creaţie în permanentă activitate."

Este demn de reţinut că, deşi asupra acţiunii generale a lui Lovinescu şi asupra meritelor sale în parte, G. Călinescu va reveni ulterior în mai multe rînduri, uneori ajungînd la cele mai regretabile şi surprinzătoare negaţii cu privire la ce mai înainte recunoscuse cu entuziasm, problema revizuirii, în înţelesul cel mai profund pe care îl dăduse în rîndurile de mai sus, nu va suferi nici o atingere, desigur pentru că o considera crucială pentru însăşi activitatea sa critică. De aceea, avea să conchidă !n aceşti termeni asupra respectivei probleme în cazul celui care } iniţiase : „Dar această oscilaţie este şi o dovadă de perfectă aună-credinţâ. Critica nu este o acţiune mecanică cu deplină siguranţă în maşinile sale. E o tensiune a spiritului, e drept, >biectivă, dar prin forţele mai cu seamă ale subconştientului, âalena sensibilă a criticei este capacitatea de educabilitate a criticului. Nemişcarea fals dogmatică a sensibilităţii este un semn de congelaţie. Trebuie să facem şi In această privinţă dreptate d-lui Lovinescu şi să arătăm că rar se poate întîlni un caz mai Uluitor de onestitate şi educabilitate a gustului" *(Masei apoloniană a lui E. Lovinescu,* în *Vremea,* IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, P. 4).

Cu toate aceste recunoaşteri, putem considera că ideea revizuirilor a cucerit doar spiritele radicale în critica românească, dar nu şi pe cele care văd în exercitarea disciplinei mai mult un spor de cunoaştere decît de acuitate a judecării. Chiar şi In critica imediat post-lovinesciană, care s-a reclamat direct de la el, spiritul revizuirilor e mai degrabă absent ; precumpăneşte cealaltă latură a succesiunii lăsate de el: ideea unei critici de susţinere şi de triere a valorilor curente, orientată asupra noilor apariţii. Atunci cînd critica interbelică s-a întors asupra clasicilor, ea nu a făcut-o în spiritul revizuirilor lovinesciene, ci mai ales pentru a recupera pe obscurii sau uitaţii istoriei literare, pe clasicii necinstiţi, cîştigînd pentru aceştia noi temeiuri de admiraţie. E o acţiune neprevăzută în programul criticului din 1915 şi nici în activitatea sa din următoarele două decenii ; criticul care a enunţat ideea „mutabilităţii" valorilor a înţeles aceasta ca o succesiune între morţi şi vii, aceştia din urmă venind să cufunde şi mai mult în neant pe cei ce-i precedaseră. Or, complexitatea relativismului (pe drept cuvînt justificat) se poate observa şi prin aceea că produce o imprevizibilă resurecţie a scriitorilor din trecut sau a unor aspecte din opera lor care mai înainte fuseseră nesocotite. Mutabilitatea aduce în planul prim al interesului multe pagini uitate care, după ce păruseră a se fi perimat, încep, în mod straniu şi paradoxal, să corespundă unei sensibilităţi moderne. Nici Caragiale, nici Gherea, nici problema poeziei populare nu au rămas îngropate în uitare sub piatra de mormînt pe care Lovinescu îşi închipuise că a prăvălit-o asupra lor. Cu atît mai mult Maiorescu, în cazul căruia criticul însuşi a revenit cu studii istoriografice de maximă importanţă, adevărate modele de revalorificare literară în spirit contemporan, cu totul neprevăzute în programul radical şi univoc al *Revizuirilor* din 1915.

Indiferent de înţelegerea greşită a termenului de către alţii sau de faptul că însuşi criticul n-a prevăzut toate consecinţele unei permanente acţiuni de revizuire, programul lovinescian ca

şi articolele apărute sub egida lui rămîn unele din paginile sale cele mai interesante şi mai pline de urmări. De la Maiorescu, Gherea şi Caragiale, la Vlahuţă, Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voineşti sau N. Iorga, nu există autor pe care Lovinescu să-1 fi supus revizuirii şi în judecarea căruia ceea ce a spus el atunci să nu conteze ca un aport decisiv. Chiar dacă el nu a răsturnat complet o imagine şi, mai ales, nu a spus cuvîntul ultim, revizuirile sale au fost luate în consideraţie de posteritate, pentru a fi combătute, amendate sau aprobate asemeni unor momente capitale în destinul acelor scriitori şi în istoria receptării lor în conştiinţa critică. După ce prima fază a activităţii sale fusese dominată de receptarea şi judecarea scriitorilor sămănătorişti şi din generaţia sămănătoristă, pe care i-a urmărit cu maximă atenţie şi cu cea mai justă înţelegere a realei lor valori, acum Lovinescu îşi lărgeşte acţiunea şi-i dă un sens-mai radical, nu mai puţin însă pilduitor pentru ceea ce se poate numi conştiinţa critică. *Revizuirile* fixează, în acest sens, o dată istorică memorabilă.

„FILOZOFIA" LUI EMINESCU

Apărut în *Flacăra,* anul IV, nr. 39, 11 iulie 1915, p. 404—405, la rubrica „Cronica literară", de unde reproducem textul.

Acest articol este o reluare, într-o formă amplificată şi cu multe schimbări de redactare, a unui fragment din articolul *Gîndire — poezie,* din 1910 (în actuala ediţie de *Opere,* IV, 1986, p. 321—325 ; notele, la p. 518—521). In dezvoltarea ideilor sale, criticul aduce noi argumente şi precizări, deşi, în linii mari, foloseşte aceleaşi exemple şi uneori aproape aceleaşi fraze (de*^ pildă, în paragraful final), dar tonul este mai categoric, concluzia fiind că filozofia lui Eminescu şi, în genere, a oricărui poet liric stă în adîncimea simţirii.

Aserţiunile criticului sînt, desigur, discutabile şi critica actuală nu cu astfel de argumente se ridică împotriva poeziei de idei, dar sînt discutabile mai ales în cazul lui Eminescu, la care „adîncimea simţirii" poate doar să fi dublat „înălţimea cugetării", încît nu putem atribui primei calităţi ce ni se par că ar decurge din cealaltă. Faptul că acest articol nu a fost reprodus sau reluat în ediţiile., ulterioare de *Critice* dovedeşte ezitarea

autorului in faţa Unei probleme în care îşi dădea seama câ are dreptate, dar pentru care nu găsise argumente suficient de întemeiate ca să şi-o susţină într-un mod cu adevărat convingător.

Deqarece articolul a apărut în momentul revizuirilor, pe care-1 marca seria de articole publicate, tot în *Flacăra,* într-o cadenţă destul de precipitată, *Filozofiei lui Eminescu* i s-a atribuit de către unii acest caracter. Deşi noţiunea de revizuire este destul de largă, ea putînd cuprinde orice judecată nouă, pozitivă sau negativă, despre vreun scriitor din trecutul cît de cît îndepărtat, în cazul lui Eminescu îl vedem pe critic oprindu-se în pragul unei judecări de ansamblu; el nu numai că nu a inclus articolul în seria, rfy[illegible]i dar, în genere, nu s-a confruntat cu Eminescu plenar niciodată. Va scrie enorm despre marele poet, pe care, în primul rînd, 1-a luat în considerare ca ideolog, apoi 1-a transformat în erou al unor romane în care şi-a propus să dea o imagine a vieţii şi figurii lui umane ; în, sfîrşit, i-a reconstituit legăturile cu Maiorescu şi cu „Junimea", atît sub raportul faptelor cît şi al aderenţei spirituale sau sufleteşti.

Cum era şi firesc, articolul lui Lovinescu a primit imediat o replică indignată din partea unui „apărător" al lui Eminescu, într-un articol nesemnat din *Drum drept,* la rubrica „Cronica" :

„D-l Eugen Lovinescu şi-a început în *Flacără* opera de revizuire a conştiinţei noastre literare. Cea dintîi victimă e Emi^nescu, în care faimosul critic din Tarascon nu vrea să mai vadă de azi înainte un poet cugetător.

«în ce stă anume noutatea cugetării poetului nostru ? Care sunt raporturile noi sau adevărul nou rostit de dînsul ? Spre ce sistem temeinic clădit s-a îndreptat jocul superior al funcţiunilor lui sufleteşti ? Intrucît intelectualitatea lui se ridică peste intelectualitatea obişnuită» — se întreabă isteţul critic care ar fi vrut poate ca Eminescu să versifice un întreg sistem de filozo-, fie. Şi d-l Lovinescu ştie bine că-n poezie nu poate intra decît gîndirea prefăcută în sentiment, că există o filozofie care porneşte dîn lumea afectivă a sufletului nostru şi că numai aceasta filozofie poate fi coborîtă în mişcarea unui vers. Şi ar putea să mai ştie dumnealui că, despărţiţi prin raţiune, oamenii se întîlnesc toţi în regiunile afective ale sufletului, de unde pornesc necesităţile, îndemnurile şi aspiraţiile ireductibile ale omenirii., Sunt certitudini pe care le făurim cu ajutorul minţii şi sunt cer-, titudini afective pe care ni le dă inima — *aceeaşi* în toate tim-

purile. Cele dinții sunt trecătoare, cele de pe urmă sunt eterne. Nu e de mirare, deci că filozofia din versurile lui Eminescu o găsim și în liricii greci din veacul al VI-lea înainte de Christos.

Și-atunci, ne întrebam : care e *legenda literară* pe care a distrus-o d-l Lovinescu prin articolul din *Flacăra ?* Ce rost să aibă acest articol cînd dumnealui singur ni spune că poezia nu poate purcede din speculațiunile reci ale minții și că a fi poet cugetător nu e mai mult decît a exprima o atitudine față de viață. In tot articolul, d-l Lovinescu nu face altceva decît să precizeze limitele în care poate fi întrebuințat cuvîntul de «cugetător» atunci cînd e vorba de poezie.

Dar prin aceasta ai distrus oare credința noastră într-un Eminescu cugetător ?" *{Drum drept,* anul X, nr. 25, 19 iulie 1915, p. 408).

Nu este exclus ca această notă să fie opera lui D. Tomescu, cel mai virulent critic din redacția revistei ; anumite ticuri verbale ale acestuia nu constituie însă o dovadă peremptorie în. acest sens. S-ar putea ca autorul să fie C. Șaban-Făgețel, un publicist mai obscur, dar care, prin transforrhâfea *kamurilor* în *Drum drept,* căpătase in redacție un rol mai important. In tot cazul, Făgețel se simte obligat să reia discuția, publicînd un articol sub semnătură proprie și intitulat *Legendele.* d-jui_gUQC«t-*Lovinescu,* din care cităm prima parte, care incriminează articolul acestuia despre Eminescu :

„Faimosul critic Eugen Lovinescu e setos de aventuri care să-1 mai ridice puțintel la suprafața mișcărei noastre literare. De aceea caută să se afle mereu în treabă și, pentru aceasta, a născocit de curînd lupta împotriva «legendelor literare». Pînă acum a creat și a distrus două legende. Metoda întrebuințată de d-sa e foarte simplă. Cînd vrea să creeze o legendă pentru ca pe urmă să aibă ce distruge, d-l Lovinescu își deschide articolele" prin afirmații ca acestea :

«Eminescu e privit de toți ca un poet filozof.» — Sau : *«Caragiale e privit ca adevăratul întemeietor al teatrului de* saiiră».

Vorba e însă că nimeni n-a căutat să găsească în poezia lui Eminescu un sistem de filozofie și nimeni n-a spus că Eminescu ne-ar fi dat o filozofie nouă. Poți să spui despre cineva că e un om de gîndire, dar aceasta nu înseamnă că trebuie să-i ceri și un sistem de filozofie. Eminescu e privit de noi ca un om de cugetare, care-și apropriase toate elementele unei anumite tilozofii

și care-a știut sâ facâ din aeeste elemente Un suport nimerit pentru mișcările minții și simțirii lui. Avea, prm urmare, o se! rioasă cultură filozofică și-a căutat să *folosească* această cultural mai ales în articolele lui politice și sociale." j

Și, deși Lovinescu nu afirmase nicăieri că Eminescu ar fi trebuit să pună în versuri un sistem de filozofie, autorul notiței se străduiește să explice care ar fi raporturile poetului cu filo-j zofia, de fapt, în • măsura în care are dreptate, întîlnindu-se cu; susținerile criticului de la *Flacăra:* „In versurț,,, Eminescu aj exprimat numai o *atitudine* față de viață, utilizînd tot elementul) poetic din filozofia pe care o adîncise și pe care o găsea potrivită] cu necesitățile adinei ale firii lui. El știa cîtă gîndire poate săi încapă într-un vers și, tocmai de aceea, nu vei găsi în poezia] lui sistemul de fiolzofie pe care-1 caută acum d-l Eugen Lovi-j nescu. Toate acestea însă sunt lucruri știute și bine îixjJte în 1 conștiința- noastră literară, și nu'înțelegem cum de i-a venit i criticului Lovinescu să lupte cu o legendă care nu există. Eminescu a fost numai *adeptul,* iar nu și *creatorul* unei filozofii, ceea I ce nu înseamnă că nu poate fi privit ca un cugetător în poezie"' *(Drum drept,* anul X, nr. 27, 2 august 1915, p. 440, la rubrica i „însemnări").

Adevărul este că Lovinescu făcea un proces unei *prejudecăți* •• *publice,* de reală circulație în epocă, dar foarte greu de raportat la cazul unor susținători în parte. Ideea despre „înălțimea cugetării"; și despre „adîncimea gîndirii" era foarte frecventă pe atunci, revenind și sub pana criticilor, chiar dacă oricînd ei se puteau disocia de înțelesul pe care-1 dădea acestor formule ma- . rele public. Toate revizuirile lovinesciene pot fi contestate ca l lipsite de obiect dacă nu le raportăm corect la ceea ce criticul • a avut în vedere și la atmosfera de exaltare indistinctă la adresa | unor anumiți scriitori.

DOCTRINA „SAMANATORULUI"

Apărut în trei numere din *Flacăra,* sub titlul *„Sămănătorul" (Cu prilejul volumului „O luptă literară" de N. Iorga),* după cum urmează : anul IV, nr. 41, 25 Iulie 1915, p. 425 ; nr. 42, 1 august 1915, p. 440-; nr. 43, 8 august 1915, la rubrica „Revizuiri literare".

Reprodus în *Critice, IU,* ed. I, Ed. Flacăra, 1915, p. 94—109, sub titlul Doctrina „Sâmăndtoruiui", constituind punctul 1, la care a

adăugat Un al doilea, de fapt o reeditare â Vechiului său articol *Criza actuală a literaturii noastre,* publicat în *Convorbiri literare,* nr. 12, decembrie 1911 (in actuala ediție de *Opere,* V, 1986, p. 408—419) şi pe care acum 1-a intitulat *Literatura „Sămănătorului".*

In *Critice,* IV, ed. II„ Ed. Alcalay, 1920, p. 77—88, articolul este republicat cu multe schimbări de ordin stilistic, sub titlul *Doctrina „Sămănătorului"* şi constituind partea I din studiul *Mişcarea „Sămănătorului".*

In *Critice,* I, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1925, articolul, foarte redus şi cu multe modificări de ordin stilistic, figurează drept punctul *I. Critica sămănătoristă văzută zece ani dupa dispariția „Sămănătorului",* din capitolul VI al secțiunii II. *Proza şi critica sămănătoristă.*

Pretextul acestei revizuiri 1-a constituit apariția primului volum din *O luptă literară,* 1914, de N. Iorga, o culegere foarte amplă de articole apărute în *Sămănătorul* în perioada cînd marele istoric se aflase la conducerea lui. Deşi el însuşi fusese implicat în această „luptă", textul volumului ii apare acum de multe ori surprinzător. Acesta rămîne, desigur, un document de primord'n asupra m'şcării de la *Sămănătorul,* sub aspectul acțiunii da directivă şi al stilului publicistic, dar divulgă şi particularități oarecum nebănuite, şi mai ales numeroasele slăbiciuni ale unei campanii şi limitele personalității literare a autorului ei. Au fost anii cei mai rodnici de contacte ale lui N. Iorga cu literatura, cînd a deținut un rol de prim-plan şi a agitat opinia publică, dacă nu şi scriitorii, în sensul vederilor sale de atunci. Cartea putea să pară un bilanț, deşi e greu de crezut că martorii evenimentului erau dispuşi să-i dea o astfel de interpretare şi cu atît mai puțin să vadă în N. Iorga o personalitate ieşită din literatură. Autorul cărții nu împlinise patruzeci de ani în momentul cînd părăsise *Sămănătorul;* o dată însă cu evenimentele din martie 1906 devenise o personalitate politică, întemeiase un partid, se alesese deputat şi îşi mutase scena activității sale de la catedra universitară în Cameră, în întruniri publice de largă audiență, şi trecuse de la conducerea unei reviste literare în presa politică propriu-zisă.

Curentul de la *Sămănătorul* şi acțiunea lui N. Iorga se continuau nu numai indirect, prin aderenți provinciali şi prin reviste satelit, care supraviețuiseră vîlvătăii centrale, dar mai cu seamă prin seria de scriitori tineri grupați pe vremuri în juru revistei, care-şi continuau din plin activitatea.

Toate aceste fenomene fuseseră urmărite cu cea mai mare atenție de E. Lovinescu şi luările lui de poziție se situează, aşa cum nu încetăm a arăta', de la recunoaşterea deschisă, cu accente totdeauna încurajatoare a talentului unor scriitori sămănătorişti pînă lă rezerve de"ordin principial şi pagini polemice îndreptata împotriva ideologilor şi a: exclusivismului lor limitativ. '

Totuşi, sub numele 'de „revizuire", el reia discuția măcar pentru a înregistra schimbările petrecute în intervalul de circa' ujț deceniu de cînd Iorga părăsise *Sămănătorul* (1906). Şi începe prin a-şi exprima surpriza cu privire la conținutul cărții, pentru că se aşteptase să afle acolo' ideologia curentului, chintesența gîndirii marelui animator'. Or, tocmai" la acest capitol întreg sămănătorismul îi apare acum deficitar, şi aceeaşi constatare o vor face şi observatorii de mai tîrziu; el constată că „ideile", în măsura în care se găseşte aşa ceva, dar mai ales îndemnurile,' criticile care conferă o bază, luările de poziție se află risipite în notițe, în paginile de critică prin care se încurajează o anumită literatura şi se blamează alta, în însăşi literatura publicată. încolo, Lovinescu descoperă caracterul „cultural" al curentului, trecînd mult dincolo de specificul literaturii. Această cdnfuzie este semnalată ca un moment de întoarcere la faza anterioară disocierii maioresciene : sub numele de „cultură națională" ă reapărut vechiul „naționalism" ruinat de critica mentorului „Junimii". Ea avea şă ducă nu numai la vehemente şi critice nejustifipate (la, adresa unui Duiliu Zamfirescu, de pildă), dar şi la regretabile campanii xenofobe, cum â fost cazul cu primirea făcută de Iorga dramei *Manasse* de Ronetti-Roman, pe care Lovinescu avea s-o numească pentru prima, dată, dar repetmd formula de cîte ori va avea ulterior ocazia, „cea mai puternică dramă ce s-a scris în. limba română".

Desigur, pentru cel deprins cu stilul ideologic şi bare pretinde expunerea de principii şi raportarea la ele cînd nu aplicarea lor în practică, stilul publicistic din O *luptă literală* e de natură să-i nedumerească. Nu trebuie Uitat însă că e vorba de o culegere .selectiv^'de'iiAc'6le; de toate sbitirile dintr-o publicație care, în iritențiile ei' £erierăîe, se adresa unui public cît mai larg. Ar'fi însă greşit să' se afirme că.'dih cau2a deficitului stilului expozitiv, sămănătorismul ar fi fost lipsit de o ideologie. In

revehițuie sale ulterioare, Lovinescu va aduce precizări, fundamentale asupra acestei probleme, acceptate azi de unanimitatea istoricilor literari. El va depista componentele ideologice ale gîndirii animatorului sămănătorist: criticismul junimist, exprimat într-o formă şi mai violentă şi exagerat pamfletară ; filozofia socială şi politică eminesciană, descoperită de Iorga atunci grație reeditării articolelor poetului din *Timpul;* nostalgia ruralității şi a patriarhalismului întreținută de unii scriitori anteriori, mai ales ardeleni; în sfîrşit, un suflu de umanitarism venit din precocele contacte ale lui Iorga cu Gherea, la care nu se adaugă însă şi soluțiile revoluționare preconizate de acesta. Iorga îi apare drept Un mare animator — ceea ce desigur a fost, lucrînd cu armele talentului, ale pasiunii şi, nu în cele din urmă, ale exagerării, acestea alienîndu-i simpatia şi aderența spiritelor cumpănite, dar făcîndu-1 să cîştige numeroşii săi partizani, ce aveau să-1 urmeze pe calea acțiunii politice şi a jurnalismului de alt ordin decît literar.

Expunerea aceasta prea sumară, provizorie, din 1916, avea să fie simțită, desigur, de Lovinescu insuficientă ; aici iii se pare a fi motivul pentru care el nu a înglobat respectiva revizuire în volumul care cuprinde acest capitol, apărut în 1916, şi nici în cel de al Vl-lea de *Critice,* ediția definitivă. „Problema" sămănătorismului i-a apărut cu timpul mult mai serioasă şi mai complexă, calități care se puteau cu greu deduce din masa de articole, totdeauna sumare şi vehemente, ale animatorului său. Observînd. deficitul în ordine „ideologică", Lovinescu nu i-a redus pentru acest motiv marea importanță istorică, după cum dezacordul cu Iorga nu 1-a dus la minimalizarea literaturii sămănătoriste : a ajuns să o grupeze în jurul fostului director temporar al publicației, recunoscînd astfel ponderea reală pe care acesta a avut-o în raporturile de moment, deşi programul sămănătorist era lipsit de originalitate, iar stilul fusese deja viguros anticipat de Slavici, Coşbuc, Vlahuță şi chiar Iosif, Goga şi Chendi, aceştia afirmați ceva mai înainte şi independent de injoncțiunile apostolului bucureştean *(Critice,* I, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1925).

In cadrul raporturilor sale cu *Sămănătorul,* revizuirea din 1916 rămîne un simplu episod, iar discuțiile asupra lor vor cunoaşte o amploare cu adevărat semnificativă abia după război, fiind întreținute de supraviețuitorii curentului aflați încă în dependența măcar spirituală, dacă nu politică, a lui N. Iorga.

îdeea că sămănătorismul a fost o mişcare în primul rînd culturală şi doar mai apoi literară a fost reluată de mai mulW ori de Lovinescu, el considerînd-o absolut indispensabilă înțe-i legerii reale a „curentului". E un adevăr recunoscut astăzi şi pe baza căruia s-au întreprins studiile de ansamblu asupra miş-i carii *Sămănătorului* şi a rolului său istoric sau chiar mai sim-j piele considerări globale. Ni se pare profund semnificativ căi Z. Ornea, autorul densului studiu monografic *Sămănătorismul,,* 1971, cita chiar în *Prelimniarii,* p. 16, un cuvînt al lui Lovinescu cu privire la acest curent: „Sămănătorismul n-a fost numai un) fenomen estetic, ci şi unul cultural şi social. Într-un studiu sintetic şi cu posibilitatea unei perspective istorice, el trebuie cercetat sub toate aspectele lui, rolul lui cultural, atitudinea lui socială sînt elemente ce definesc, ca şi concepția lui literară..." *(Cuvinte pentru criticii mai tineri,* în *Mişcarea literară,* anul II,! 1925, nr. 34—35, p. 1).

Seria de articole lovinesciene despre N. Iorga şi mişcarea de la *Sămănătorul* nu putea să nu trezească o reacție promptă din partea revistei *Drum drept,* care apărea la Craiova (pe frontispiciu purta însă şi numele capitalei țării), ca o continuare a revistei *Ramuri* şi unde N. Iorga figura ca „director", el iscălind aproape în fiecare număr editorialul şi uneori şi articole în corpul publicației. Era, în acel moment, singura publicație nu numai neosămănătoristă prin conținut, dar de-a dreptul „iorghistă" prin pana criticilor şi îndrumătorilor care se manifestau în fiecare număr sau măcar ocazional. Sub titlul *D-l Lovinescu despre rolul „Sămănătorului",* unul din redactorii revistei, C. Ş. Făgețel, publică un articol care conține o refutație a enunțurilor lovinesciene în acelaşi stil de rea-credință specific criticii sămănătoriste cînd era vorba de E. Lovinescu, dar fără violențele speciale ale unui D. Tomescu : „Pe trei coloane din Flacăra, la despărțămîntul «revizuirilor literare», d-1 Eugen Lovinescu are gîndul semeț de-a preciza definitiv rolul *Sămănătorului,* şi deci şi al d-lui Iorga, în literatura românească. Aceasta, fireşte, pentru a dărîma încă o legendă literară : aceea a unui Iorga «reformator» în domeniul literaturii noastre."

Şi, rezumînd începutul articolului din *Flacăra,* Făgețel crede că autorul acestuia greşeşte profund atribuind acțiunii lui Iorga un rol pur cultural : „Lupta dusă de d-1 Iorga în paginile *Sămănătorului* n-a fost o luptă literară, ci numai o luptă culturală. Schimbînd un singur cuvînt, prin urmare, d-1 Lovinescu a iz-

butit să definească rolul d-lui Iorga în mişcarea intelectuală a României şi, prin aceasta, să distrugă şi legenda că *Sămănătorul* ar fi exercitat o influenţă hotărîtoare asupra literaturii noastre. Pentru lupta *culturală* a d-lui Iorga, d-1 Lovinescu e de o rară generozitate în revărsarea cuvintelor de laudă. Ceva mai mult: d-sa ni mărturiseşte că crezul d'-lui Iotga, în ceea ce priveşte munca de organizare a culturii noastre e şi crezul d-sale. [...] In ceea ce priveşte literatura însă, d-1-Lovinescu nu recunoaşte articolelor d-lui îorgâ niei un rost mai însemnat. D-sa crede că între cultura şi literatura' unei societăţi nu există nici un raport şi că o acţiune culturală poate să alunece pe lîngă mişcarea: literară fără să o atingă, fără să c^ înrîurească. Evident, '0 credinţă greşită." '

Şi, deşi articolele lui Lovinescu din *Flacăra* erau pornite de la constatarea că acţiunea *Sămănătorului* a fost mai ales culturală, aceasta însemnînd un pas înapoi spre perioada de indistincţie pe care au combătut-o Maiorescu şi „Junimea", dar ele nu negau rolul pozitiv al revistei lui Iorga în ceea ce priveşte sfera publicului larg (el îl credea chiar popular), Făgeţel nu atacă această problemă, ci încearcă să aducă precizări" şi exemple istorice într-o cauză pe care „adversarul" său o pusese în alţi termeni. Sub cuvînt că-1 combate, el merge alături de sensul articolelor lovinesciene şi al discriminărilor pe care Lovinescu le considera necesare în faţa unei cărţi, care se intitula totuşi O *luptă literară* (nu culturală) : „A fost o luptă *culturală,* desigur, dar una care înrîurea necontenit şi mişcarea noastră literară. Nu cumva îşi închipuie d-1 Lovinescu că activitatea culturală a lui Mihail Kogălniceanu s-a desfăşurat fără să aibe nici o înrîurire asupra literaturii româneşti ? Dar nu poţi să fixezi un ideal în cultură fără ca din el să rezulte şi pentru literatură o nouă orientare. E foarte adevărat că formele culturii nu sunt cu necesitate şi formele artei„ dar e tot aşa de adevărat că şi cultura şi arta au acelaşi izvor : sufletul societăţii, şi c4 oricine izbuteşte să determine în acest suflet o mişcare nouă acela va înrîuri şi cultura şi arta unei societăţi". *(Drum drept,* anul X, nr. 28, 9 august 1915, p. 453—454, la rubrica „însemnări").

Un replicant mult , mai dificil, care a ^desfăşurat p acţiune de cu totul altă amploare faţă de ceea ce el considera a fi o poziţie eronată este Radu Dragnea, căruia aceeaşi, j-eyistă subordonată integral persoanei lui N, Iorga îi adăposteşte un, lung articol intitulat *In jurul criticelor d-lui N. Iorga. — Răspuns d-lui E. Lovinescu şi altora.* El îşi propune să răspundă punct cu punct incriminărilor lovinesciene cu privire la rolul real jucat de *Sămănătorul* şi de N. Iorga în mişcarea literară a vremii, îndeosebi la „originalitatea" acestora şi îa acţiunea efectivă pe care criticii îndrumători o pot exercita în genere într-o literatură. El începe prin a observa o contradicţie în felul de a argumenta al lui Lovinescu : „D-1 Lovinescu susţine, pe de-o parte, că d-1 Iorga a trîrribiţat [...] nişte adevăruri intrate In domeniul comun ; iar, pe de altă parte, d-sa combate pe acela care a reprezentat aceste adevăruri. Contrazicerea este evidentă. Sau d-1 Iorga a susţinut unele adevăruri fără realitate şi critica faţă de d-sa este întru totul îndreptăţită ; sau adevărurile d-sale sunt aşa de «adevărate» încît sunt recunoscute de toată lumea ca valabile şi necesare, ceea ce recunoaşte şi d-1 Lovinescu, şi atunci critica d-sale cade de la sine." '

A doua problemă pe care o ridică Radu Dragnea e dacă „D-1 N. Iorga este un critic literar ?" părîndii-i-se câ' Lovinescu a minimalizat această calitate a marelui istoric, fiăspunsul criticului de la *Drum drept* e că „d-1 N. Iorga este uri critic literar «în funcţia» unui curent. Dacă nu ţinem seama de acest adevăr, critica literară a d-sale nu-şi are explicaţie." Spre deosebire de Lovinescu şi de alţii care credeau că scriitorii sînt cei care fac curentele literare, Dragnea afirmă ideea opusă : „întreaga existenţă a curentelor literare «istorlbe» este datorită criticilor. Criticii încep prin a le *susţinea* şi termină prin a le *crea* cu ajutorul scriitorilor. Căci atunci cînd vorbim de creaţie nu poate Ci vorbă decît de genialitatea! celui care *creează* şi de ajutorul celor care-1 ajută în construcţie. Dacă nu criticul este acela care creează curentul — de ce nu iau naştere curentele prin scriitori, înainte de a se coborî el în mijlocul lor ? Scriitorii sunt temperamente diferenţiate între ele, sunt personalităţi contemplative, şi, în crearea curentelor, prima condiţiune este de a apărea un temperament deosebit lor, dar care să le domine pe toate, prin voinţă şi raţiune, pe care le are doar criticul."

Şi Dragnea încearcă să-şi întărească susţinerile prin exemple istorice (literatura franceză dezvoltată „supt înrîurirea lui Boileau" ; „toată literatura germană" care s-ar fi *„naţionalizat* în urma lui Lessing" ; romantismul francez devenit curent literar prin critica lui Sainte-Beuve ; „influenţa criticului Bielinski" care „a fost covîrşitoare" etc. Cu aceste exemple şi cu altele încă mai discutabile (cazul lui Taine care ar fi imprimat „un ca-

racter doctrinar si o *filozofie* literară *proprie* naturalismului" etc, Dragnea poate răspunde astfel la cea de a treia chestiune pe care o ridică, în speţă dacă N. Iorga este un critic literar. „D-sa a dat expresie conştientă, la *Sămănătorul,* unor stări sufleteşti *inconştiente,* a unificat energiile care se răzleţiseră, a imprimat o filozofie unei concepţii care, pînă atunci şi pînă la data apariţiei *Naţionalităţii in artă* [de A. C. Cuza] era într-o stare vagă şi rezimată numai pe un sentiment — şi a creat cel mai fecund curent din istoria literaturii noastre: curentul *naţionalist* şi *realist* estetic. Prin această conduită, pe care a avut-o evoluţia literaturii româneşti, d-sa este un critic *normativ [...]* iar criticii normativi' pot fi tot aşa de mari ca şi cei analitici." In realitate, aşa cum dovedeşte istoria mişcării sămănătoriste, N. Iorga n-a fost un critic normativ de specia lui Boileau (care, de altminteri, a venit la sfîrşitul clasicismului francez, instituindu-şi dogmele după ce această literatură exista, asemeni mai curînd unor concluzii), ci un spirit militant şi un factor de agitaţie care a creat „curentul" sămănătorist, a cărui literatură exista de mai înainte, fără să poarte pecetea *naţionalismului,* cum afirmă Dragnea, după cum „programul" curentului fusese formulat mai demulf, cu un deceniu înainte, de Coşbuc, Vlahuţă şi mai ales de Slavici. Departe de a minimaliza rolul lui Iorga şi al revistei *Sămănătorul,* aşa cum i şe părea criticului de la *Drum drept,* E. Lovinescu a recunoscut, ba chiar, după opinia altor istorici, a exagerat acţiunea efectivă, atît teoretică cît şi practică, a marelui istoric.

A patra problemă pe care o ridică Radu Dragnea este aceea cu privire la originalitatea demersului lui N. Iorga, originalitate pe care E. Lovinescu o contestase, după opinia sa, în articolul incriminat. „Dar ce este *original* în criticile d-lui Maiorescu şi Gherea ? se întreabă el. Unde este o singură idee în criticiie acestora care să li aparţină ? Mai mult : ce este original în cultura contemporană ? Dar : ce *nu* este comun în această cultură ?"

Punîndu-se în punctul de vedere al unei originalităţi absolute, este normal ca un critic cu înclinaţii tradiţionaliste, cum se va dovedi ulterior Radu Dragnea, să susţină că : „Ide le mari, care au soarta de a intra în domeniul comun spre a revoluţiona, sunt culese tot de-acolo şi numai trecute prin sufletul unui om care îi dă expresie normativă, prefăcîndu-le In concepţie filozofică, ca şi norii care, după înălţarea supt bolta cerului, se prefac

în lăcrănyle. ce se revarsă pe suprafaţa apelor de unde şe ridicaseră."

In continuare, după ce îşi dezvoltă argumentaţia, folosindu-se de exemplul lui Taine („criticul cel mai genial, acela care j a avut cea mai covîrşitoare influenţă mondială [...] cu teoria mediului, care a fost aplicată mai in toate literaturile"), dar care ar fi fost el însuşi precedat de mulţi In ceea ce priveşte originalitatea ideilor, Dragnea se întreba dacă nu cumva „puterea talentului de a-şi aplica concepţiile în lumea faptelor" este mai determinantă decît noutatea. Şi răspunsul îl dă prin două exemple ce i se par evidente : unul este activitatea lui Lovinescu însuşi, care „profesează impresionismul în critica noastră, prin prisma căruia a scris o sumă de articole, fără să poată reuşi ca pînă astăzi să ni dea un singur articol asupra unui singur scriitor, de care să se lege numele său ca impresionist. Şi, dacă d-sa nu a reuşit încă să scrie un articol clasic în care să triumfe impresionismul, care este cauza ? Căci doar d-sa a fost... original, atît cît poate fi original un transplantor al unor teritorii din literatura franceză în literatura noastră."

Al doilea exemplu de eşec evident ar fi, după autorul articolului din *Drum drept,* „D-l G. Ibrăileanu, care a scris recenzii bune, a scris un adevărat «roman palpitant», plin de aventuri, asupra *Operei d-lui Vlahuţă,* din punctul nou de vedere al «selecţiei literare», sinonim cu nimic, şi totuşi acest punct de vedere nou nu a putut salva lipsa totală de talent a autorului, care ni-a dat în zeci de pagini, lungi , şi obositoare, cea mai slabă lucrare de critică literară, un adevărat faliment în acest gen, în care se îmbină aşa de nefericit reflexiunile cele mai plate cu frazele cele mai îmbîcsite de neputinţa de a gîndi avintat."

In concluzia articolului său, adică la punctul 5, Radu Dragnea, afirmă că „D-l N. Iorga este una din cele mai originale personalităţi ale culturii noastre, ceea ce nu este totuna cu originalitatea -«operei» — d-sa a făcut epocă în cultura românească, şi pentru aceste motive şi multe de acestea, d-sa nu poate fi judecat accidental, în forma unui articol în care reflexiunile să se aşeze somnoros şi orizontal prin nişte propoziţii abecedăreşti — subiect şi predicat". Adevăratul merit al lui N. Iorga în momentul *Sămănătorismului* ar trebui dezvăluit „în legătură cu epoca sa ; trebuie să-ţi dai seama de sterilitatea literară dinaintea *Sămănătorului,* care se compune din literatura lui Brociner, în ceea ce priveşte zugrăvirea vieţii ţără-

nești; trebuie să ții. sesaină de moralistul social care se confundă cu criticul, așa cum se confundă la Brunetiere criticul savant cu «creștinul»; trebuie să alături critica *normativă* de la *Sămănătorul* de critica de *analiză* și de *reconstrucție* din vasta sa *Istorie a literaturii române,* din îmbinarea cărora *reiese* talentul său critic ; trebuie să-ți dai seamă de originea istorică și de dezvoltarea psihologică a' concepției naționaliste; și trebuie, mai presus de toate, să întrebuințezi tonul omului de știință obiectivă" *(Drum drept,* anul X, nr. 32, 6 septembrie 1915, p. 508—512).

Lăsînd la o parte multele exagerări din articolul lui Dragnea (de pildă, meritul *'Sămănătorului* sub' conducerea lui Iorga de a da o imagine realistă a țăranului, rămasă la stadiul literaturii lui Brociner, cînd, în realitate, înainte ca revista să fi ajuns sub îndrumarea marelui istoric, se consolidase cu to tul altă imagine a țăranului român prin Coșbuc, Slavici, dar chiar și Vlahuță, Caragiale sau Duiliu Zamfirescu), să mențio năm această pledoarie avîntată a lui Radu Dragnea în favoarea înțelegerii personalității Iui N. Iorga în totalitate, la adevăratele ei dimensiuni. Cu rezerva capitală însă că Lovinescu nu-și propusese acest lucru în articolul său, ci doar făcuse unele constatări cu ocazia apariției volumelor *O luptă literară,* în funcție de ceea ce el însuși, participant la respectiva bătălie, crezuse despre rolul lui N. Iorga și raporturile sale cu literatura în acel moment' istoric.

Lovinescu nu numai că' avea să revină asupra'lui N. Iorga și a sămănătorismului, dar avea să exagereze importanța rolu'lui de corifeu, în cadrul curentului, în *Critice, I; Istoria mișcării de la „Sămănătorul",* ed. definitivă, -Ed. Ancora-Benvenisti, într-atit încît să treacă celelalte merite (de memorialist, de" istoric literar și prozator) ale lui Iorga pe un plan cu- totul *-set* cund, ceea ce-i va fi' reproșat de unii critici, precum Perpessicius, în cronica ce o va închina *Istoriei literaturii Române"contemporane* (primele două volume).

, T. MAIORESCU

Apărut în *Flacăra,* în patru numere consecutive, la rubrica „Revizuiri literare", după cum urmează : anul IV, nr. 47, 5 septembrie 1915, p, 493—494 ; nr. 48, 12 septembrie 1915, p. 507—âdâ; nr. 49, 19 septembrie 1915, p. 518; nr. 50, 26 septembrie 1915, p. 530.

Reprodus în *Critice,* III, ed. I, Editura Flacăra, 1915, p. 194—217, de unde reproducem textul.

In *Critice,* IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 9*1—115, articolul este republicat cu unele modificări de ordin stilistic.

în *Critice,* VI, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1923, p. 36—49, figurează o versiune mai redusă, cu unele schimbări de ordin stilistic. Ea constituie capitolul ///. *Titu Maiorescu* »\1 volumului, subintitulat *Revizuiri:*

Acest articol, care pune în discuție în modul cel mai deschis și mai ferm personalitatea și acțiunea lui Titu Maiorescu, este, fără îndoială, unul dintre cele mai importante din seria „revizurilor" și a fost tratat totdeauna de posteritate ca atare. Dacă problema poeziei populare era una complet colaterală preocupărilor lui E. Lovinescu și el își dă asupra ei doar „părerea', în mod succint, iar scriitori ca Duiliu Zamfirescu sau Vlahuță-pot constitui „obiecte" ale unei revizuiri venite cu totul din afară, articolele despre Gherea sau N. Iorga înseamnă nu numai luarea unei atitudini față .de niște ideologi literari de mare importanță, dar și o definiție a înseși personalității și idealurilor proprii. Cu atît mai mult cazul lui Maiorescu impunea, un act decis de autoreflecție. Articolul despre el devine astfel uriul capital pentru înțelegerea de sine a criticii lovinesciene și pentru clarificarea ei treptată, în funcție de modele, de personalități apropiate sau adverse, în sfîrșit, pentru „programul" criticului, din ce în ce mai precizat.

Scris într-un moment în care T. Maiorescu avea peste 75 de ani, iar acțiunea sa publică putea fi considerată încheiată, ^^^Sjcolul lui Lovinescu, asemeni tuturor celorlalte, se recomandă prin voința de judecare fără nici un menajament la adresa celui in cauză. El vine, trebuie precizat, de la un critic care debutase in *Epoca* junimistă, și își desfășurase o parte din activitatea publicistică în *Convorbiri literare* și în *Convorbirile critice* dragomirescene, în bună măsură deci în raza ideologică a maiorescianismului. Totuși rămîne surprinzător cît de rar citase el pină atunci numele „mentorului" și cu cîtă grijă evitase să se revendice de la el în sprijinul vreuneia din susținerile sale. Și aceasta chiar la Începuturile sale, cînd activitatea lui Lovinescu se intersecta cu ultimele manifestări ale criticului mai vîrstnic,

Iar „temele" lor erau de multe ori cdmuhe (Rminescu, Caragiale, poezia populară, M. Sadoveanu, Octavian Goga.etc). Să nu se uite apoi că anii aceia au fost de „apoteoză" in cariera lui Maiorescu, încheiată nu numai cu o profuziune de sărhâtoriri, studii şi evocări omagiale, dar şi cu glorioasa lui patronare a Conferinţei de pace de la Bucureşti (1913), care pusese capăt războiului balcanic. Dincolo de voinţa clară de independenţă şi de refuzul de a practica „aderenţe" profitabile, între Lovinescu şi Maiorescu existau unele diferenţe fundamentale în ceea ce priveşte rosturile disciplinei dar şi problema „iormelor fără fond", nucleul criticii junimiste.

Observaţia aceasta am făcut-o încă din 1973 în *Maiore^c.anism ?,* un articol ce avea să devină un capitol din eseul nostru *In jurul lui E. Lovinescu* (1975), Unde scriam : „Produs al criticii franceze, adică ăl unei'şcoli de eleganţă, ironie, subtilitate şi mai ales marcat de o' Hpsă de exclusivism care a putut să-i atragă acuzaţia că ar fi un spirit sceptic, Lovinescu îşi preciza încetul cu încetul o atitudine, fără a adopta stilul tranşant şi categoric al iui Maiorescu. Cînd discuta necesitatea unui principiu, ' el nU invoca numele mentorului «Junimii», ci încercările criticii moderne (chiar atunci cînd textul apărea în *Convorbiri literare,* unde se întreţinea cultul maiorescian măcar prin invocări şi citate). Nicăieri nu pomeneşte tînărul critic de Maiorescu în termenii în care vorbea de Faguet de pildă, pe care nu ezita să-1 numească «al meu admirat şi iubit... *maestro* e *duca,* marele Emile Faguet»" (p. 242—243). Asemenea susţineri erăU îndreptate împotriva celor care vedeau în' Lovinescu un maiorescian pur, aşa cum s-a' considerat el însuşi in ultimii ani de viaţă. Pe aceştia, revizuirea din 1915 nu putea decît să-i nedumerească, după cum pe adevăraţii maiorescieni ea nu pu^'^tuse decît să-i indigneze. Fă'cînd bilanţul raporturilor dintre –ei doi critici, chiar şi Eugen Simian, care vede în articolul din *Flacăra* un act de „independenţă critică a lui, E. Lovinescu faţă de Maiorescu, pus| sub semnul unei mari stime intelectuale" (E. *Lovinescu — scepticul mîntuit,* 1971, p. 508), pleacă de la premisa că E. Lovinescu e un „critic de formaţie pur mkiorescianâ" (p. 506) şi subliniază „atitudinea «ferm junimistă» din tinereţe" (p. 507), pentru ca în conflictele criticului tînăr cu *Convorbirile literare* să vadă o „situaţie paradoxală, dar nu fără înţeles" (p. 513), explicabilă doar prin partizanatul intolerant al discipolilor minori ai mentorului junimist.

Privită în contextul istoric dat, „revizuirea" iovinesciană schiţează o judecată globală, cu accente desigur mai admiraţi ;ş, decît arătase altora, dar îndeajuns de critice ca să marcheze intrarea operei lui Maiorescu în altă etapă a înţelegerii: *n* unei adevărate şi nemiloase posterităţi, pe care diferenţa de vîrstâ dintre cei doi o indrituia. Lovinescu îi aduce supremul elogiu pentru ţinuta morală şi intransigenţa doctrinară, comparind personalitatea sa cu o stîncă de care s-au lovit adversarii neputincioşi sau au ocolit-o (din prudenţă sau cu diplomaţie: cazul lui N. Iorga), dar prin însăşi această imagine, el marchează imobilismul, incapacitatea de înnoire, formulînd un reproş foarte caracteristic Elogiul rostit plenar este deci numai pe jumătate valabil şi ar fi de observat că şi un Gherea i-a recunoscut lui Maiorescu merite istorice,. raportabile doar la un moment al istoriei culturii româneşti, considerîndu-se pe sine etapa ulterioară, absolut necesară pentru a corecta chiar pe calea oponenţej insuficienţele criticii unui înaintaş. Ce valoare are elogiul lovinescian ar apărea mai clar în lumină dacă-1 punem alături de rîndurile scrise aproape concomitent despre Gherea şi în -care teza respectivă se vede confirmată, deşi dintr-un alt punct de vedere. Acest imobilism, pe cît de stimabil în expresia sa.etică şi de rar printre oamenii politici ai vremii, contrazicea formula dinamică şi suplă a criticii lovinesciene, care se înclina înaintea realităţilor şi înţelegea să tragă toate concluziile din caracterul viu, imprevizibil, al dezvoltării literaturii. Încît într-o pagină ulterioară, de fapt tot o „revizuire", dar nu dată sub acest titlu şi apărută după război, Lovinescu va accentua tocmai această carenţă a acţiunii maiores-x-iene şi se va rosti încă mai sever despre dnactualitatoa ei.

Se cuvine, de asemenea, reţinut că Lovinescu priveşte cri-Wca lui Maiorescu drept una „culturală" sau „generală", iar referinţele au în vedere politica lui culturală, pe care ar fi vruţi să o pună în practică; în acest sens, este firesc să pună în centrul acţiunii maioresciene critica „formelor fără fond", fată de care el ia poziţie exact contrarie. Or, era cea mai răsunătoare formulă şi cea mai acceptată ; ea a constituit o lege în generaţia ulterioară de gînditori asupra culturii româneşti, de sociologi şi politologi. Şi aici este tocmai punctul asupra căruia Lovinescu se distanţează de Maiorescu în modul cel mai drastic, susţinînd caracterul- stimulativ şi absolut necesar al „formelor" în cazul popoarelor care păşesc pe calea civilizaţiei. Este punctul

«ie Vedere al tuturor ideologilor liberali, dar in primul rind al unui C. A. Rosetti şi V. A. Urechiă, care susţinuseră că prin instituţii (politice, culturale) se face educaţia poporului, acestea a.iungînd mai devreme sau mai tîrziu să le confere conţinutul corespunzător. Nu ştim dacă E. Lovinescu citise pe atunci *J.es lois de l'imitation* a lui Gabriel Tarde un sociolog ale cărui teorii le va pune la contribuţie copios în *Istoria civilizaţiei române moderne* (1924—1925) şi care dezvăluie procesul asimilării unei forme culturale de la aspectul exterior şi superficial la realităţile mai profunde şi substanţiale ; chiar dacă răspunsul e negativ, criticul român se situa în sfera ideologică a unui astfel de tip de gîndire, cu totul străină de maiorescianism.

Luînd în consideraţie însemnătatea revizuirii lovinesciene, atît pentru istoria maiorescianismului, cît şi pentru cristalizarea ideilor autorului, Florin Mihăilescu scria : „Prima delimitare mai fermă faţă de teoria «formelor fără fond» datează din 1915. Consacrînd un amplu articol, în mai multe numere ale *Flacărei,* personalităţii lui T. Maiorescu, tînărul critic găseşte prilejui să opună unei concepţii ce i se pare negativistă optimismul dinamicii sociale, în care întrezăreşte întreaga soluţie a problemei atît de mult controversată în cultura noastră. Într-adevăr, nu e nici o exagerare a spune că ideea «formelor fără fond» a devenit, din clipa în care a fost formulată, leitmotivul tuturor dezbaterilor sociologice care au agitat gîndirea românească. [...] Maiorescu a surprins, fără nici o îndoială, una din problemele-cheie ale destinului naţiunii române. Nu e vorba, fireşte, de dezlegarea pe care i-a dat-o, ci numai de îndreptăţirea ca atare a ideii, de partea de adevăr pe care o conţine, un adevăr mai curind polemic decît strict ştiinţific. Constatînd răspicat situaţia, IiOvinescu subliniază apăsat meritul marelui său înaintaş în opera de asanare a culturii şi vieţii publice româneşti [dafT formulează în continuare pentru prima oară principiul sau legea, cum îi va spune el, «simulare-stimulare»". El „trebuie sâ fi avut sentimentul de a fi descoperit singurul mod de a justifica existenţa -«formelor fără fond», motivînd astfel, cu argumentele necesare, revoluţia burgheziei liberale. Oricît de originală la prima vedere, ideea nu e nouă. Criticul însuşi recunoaşte a o fi descoperit mult mai tîrziu la Gh. Panu. Nu acest lucru este însă cel mai important acum [în 1915], ci faptul de a distinge aici miezul probabil al întregii teorii a sincronismului, mai exact, punctul de plecare, elementul ei generator" *(E. Lovinescu şi antinomiile criticii,* ed. cit., p. 120—121).

Este deci pentru prima oară cînd Lovinescu formulează o teză contrarie susţinerilor mentorului junimist, făcînd însă şi reierire directă la acesta (în cazul articolului *Un fetiş modern, poezia populară* se limitase la o problemă doar tangenţială), ceea ce marchează un punct hotărîtor în distanţarea lui din ce în ce mal accentuată. Acceptînd teza liberală în materie de politică a culturii, el afirma în subsidiar 6 deschidere spre formulele şi mai depărtate de junimism, pe care "le va susţine după război; în acelaşi timp însă, el sublima necesitatea unui alt tip de critic : specializat, aplicat, mobil, în sfîrşit,' adiacent literaturii, îh realitatea ei concretă, de fiecare zi. „Programul" lovinescian, scoţîndu-şi justificarea şi din alte expresii ale criticii decît cea maiorescîână, se instituie astfel ca un punct de plecare pentru o întreagă direcţie metodologică şi practică, pe care o vor urma cei mai importanţi şi mai combativi critici de după el.

Este de observat; însă, că printre meritele acţiunii lui Maiorescu, „discipolul" său nu enumera şi „spiritul critic" (după expresia lui Ibrăileanu) sau atitudinea critică în faţa tuturor fenomenelor, examenul lucid şi analiza prealabilă. Eugen Simion, în monografia sa, a remarcat pe drept cuvînt aceasta lacună destul de irhportantă, deoarece era vorba de o tradiţie In care el însuşi se înscria: „Ce ignoră Lovinescu, în aceste disocieri drepte, e' că Maiorescu, fixat pe planul ideilor generale, de n-a creat o critică analitică, a creat *Spiritul ctitic,* ă definit principiile lui fundamentale şi a stabilit norme şi azi valabile" (p. 510). Se poate, într-adevăr, spune că Maiorescu a inaugurat spiritul critic în forma lut radicală, dar' (credem noi) mai curînd prin violenţa tonului, curajul angajării şi lipsa de reţinere. „Criticismul" acesta a fost adoptat de toate personalităţile majore ale disciplinei, indiferent de orientarea lor estetică : în mod cert'a fost iniţial şi stilul unui Gherea, al lui N. Iorga în tinereţea sa şi al luî Lovinescu însuşi, ale căror acţiuni sînt de neconceput fără modelul maiorescian. Este vorba de un examen şi angajament plenar în actul critic, pe care nu-l vom identifica cu violenţa de atitudini şi de expresie a multor critici minori şi nici cu simpla hărţuială şi observaţiile lăturalnice, pe care le-au practicat un Chendi sau Ibrăileanu, critici

de preferinţe şi de cerc, de mentalitate mai curând „medie", închişi în admiraţia pentru o anumită formulă de artă.

Rămîne totuşi un fapt ce trebuie semnalat: articolul lui Lovinescu despre Maiorescu din 1915 a rămas necomentat în contemporaneitatea strictă; întrucît „figurina" din 1919 va accentua separarea dintre cei doi, abia remaiorescianizarea criticului, după 1937, va face ca raporturile dintre ei să fie repuse în discuţie. Dar, pentru că Lovinescu se va angaja de atunci încolo într-o amplă lucrare de restituire istorică, în care apropierile sale de Maiorescu erau de la sine înţelese, cei mai mulţi critici au ajuns să adopte şi pentru trecutul cel mai îndepărtat optica autorului, din ultimii săi ani de viaţă.

In momentul apariţiei studiului lovinescian despre Maiorescu, nu ş-a înregistrat nici o replică din partea vreunui „discipol" ; împrejurarea ar fi desigur explicată prin tonul reţinut al criticii, dar şi prin faptul că mentorul junimist şi-ar mai fi putut găsi cp greu „apărători" în generaţia mai tînără, de care de ani de zile se izolase. In schimb, notiţa unui anonim din redacţia revistei *Drum drept* (şi pe care, după stil, îl bănuim a fi C. Şaban-Făgeţel) consemna gestul lui Lovinescu, dîndu-i o tipică explicaţie răuvoitoare : de data aceasta, imputîndu-i amabilitatea tonului, văzută însă la modul interesat, al unui autor care s-ar fi temut de represalii :

„Tot sub un titlu de -"revizuiri literare», d-1 Eugen Lovinescu se ocupă în *Flacăra* şi de critica d-lui Titu Maiorescu. Revizuirea d-sale sfîrşeşte fără a fi răsturnat ceva din ceea ce crede lumea despre «Nestorul criticii române».

Aşa de sever cînd a fost vorba de Eminescu şi Caragiale, şi aşa de timid cînd e vorba de d-1 Maiorescu...

Vezi că Eminescu şi Caragiale au murit, pe cînd d-1 Maiorescu..." *(Drum drept,* anul X, nr. 35, 27 septembrie 1915, p. 568, la rubrica „Cronica").

In schimb, Radu Dragnea, criticul care se indignase de opiniile lui E. Lovinescu despre N. Iorga şi *Sămănătorul,* adaugă în aceeaşi revistă următoarea notă, în prelungirea mai vechii lui critice, pe oare credea că şi-o văzuse confirmată, cel puţin in parte :

„D-1 Lovinescu se pocăieşte, «revizuindu-se».

Într-un număr trecut al revistei noastre, răspunzînd d-lui Lovinescu, care vedea un defect în faptul că d-1 Iorga, la *Sămănătorul,* susţinuse unele idei care existau inconştient în domeniul comun, dovedeam teoretic, cu ajutorul unor exemple istorice, că noutatea, în critică, de altfel ca şi în artă, este ceva relativ, că în articolele unui critic, ceea ce constituie interesul lor este adaptarea unor idei vechi la subiecte nouă şi că valoarea lor se m&soară după influenţa pe care au avut-o ca sistem unitar. După cîtva timp de-atunci, d-1 Lovinescu recunoaşte că adevărul a fost de partea noastră, admiţîndu-ne teoria, şi chiar utilizînd-o intr-un articol asupra d-lui Maiorescu. D-sa, tot prin *Flacăra,* se ridică contra criticilor care vor să scoboare pe d-1 Maiorescu, pe tema originalităţii, şi spune şi d-sa, după noi, că «desăvîrşita noutate nu o găsim» în critică şi că «valoarea ideilor nu stau deci în noutatea lor, foarte relativă»; Spuneam, mai departe, în acelaşi articol, că valoarea d-lui Iorga constă în faptul c5 prin d-sa au triumfat unele idei care existau inconştient şi la alţii şi că d-sa le-a prefăcut în sistem, trecîndu-le prin personalitatea sa. Astăzi d-1 Lovinescu întrebuinţează aceeaşi explicare pentru d-1 Maiorescu. Cităm la întîmplare din acel articol, care este reeditarea articolului nostru. Reeunoscînd şi d-1 Lovinescu că ideile sunt «la unii inconştient, la alţii ridicîndu-se la valoarea unui sistem de cugetare», deoarece «plutesc şi sunt ale tuturora», se grăbeşte să constate că «deşi ideile d-lui Maiorescu pot fi găsite şi supt pana unor înaintaşi, sunt totuşi ale d-lui Maiorescu, deoarece d-1 Maiorescu le-a prefăcut în ideiforţe», pentru motivul că sunt «trecute printr-o personalitate», înlocuiţi numai numele d-lui Maiorescu cu cel al d-lui Iorga şi aveţi pe d-1 Lovinescu contra d-lui Lovinescu, aveţi în faţă două păreri opuse, ale aceluiaşi scriitor în faţa aceluiaşi subiect.

De altfel, această lipsă de logică a d-lui Lovinescu pe noi nu nc miră, deşi, pentru uzul gramatical, 'rebuie să încheiem propoziţia prin acest semn indispensabil ! Activitatea d-lui Lovinescu este ţesută numai în zig-zag-uri pe care, cînd i se atrage atenţia asupra greşelilor, nu numai că nu le recunoaşte, dar adoptă şi teoria şi chiar terminologia adversarului. Lipseşte eroul lui Caragiale care să spună :

— *Curat revizuitor !"*

(Articol semnat *R. D.,* în *Drum drept,* anul X, nr. 37, 11 octombrie 1915, p. 599, la rubrica „Cronica".)

Observaţiile lui Radu Dragnea cu privire la o posibilă „contrazicere" în afirmaţiile lovinesciene din cele două articole sînt cu totul absurde, ca şi ideea că Lovinescu şi-ar fi revizuit opinia în urma articolului acestuia, *D-l Lovinescu despre rolul*

„Sămănătorului". în articolul criticului de la *Flacăra* nu se pusese chestiunea originalităţii acţiunii lui N. Targa;' faptul 'fusese atins doar în treacăt, printr-un citat chiar al acestuia, în • care repeta o teză de bun-simţ a lui Maiorescu, despre care Lovinescu afirmase că putea fi şi a sa.

Cît priveşte cealaltă acuzaţie, că Lovinescu şi-ar fi schimbat opinia datorită intervenţiei polemice a lui Dragnea, însuşindu-şi în mod tacit o parte diri afirmaţiile acestuia, trebuie precizat că articolul respectiv despre Maiorescu a apărut în *Flacăra* în mai multe numere, în paralel şi chiar înainte de â vedea lumina tiparului în Drum *drept* articolul din care el se „Inspirase". (Acesta din urmă apare la 6 septembrie 1915, v. actualul volum de *Opere,* p. 26, în timp ce articolul lui Lovinescu despre *T. Maiorescu* apare cu începere de la 5 septembrie acelaşi an şi e de presupus că fusese conceput înainte, în totala necunoaştere a celuilalt).' Afară de aceasta, -Cînd Dragnea vorbea de unele schimbări ale opiniilor lovinesciene despre Maiorescu ca efect al articolului său, ai- fi trebuit să cunoască celelalte articole ale criticului de la *Flacăra,* în care acesta subliniază lipsa de originalitate a principiilor maioresciene, dar marea lor importanţă prin aplicarea curajoasă şi foarte oportună la realităţile culturale de la noi din ţară. Aşa, de pildă, practic vorbind, prima frază rostită de Lovinescu, la debuturile sale, despre marele înaintaş, e tocmai aceasta : „D. Maiorescu n-a adus o doctrină estetică nouă, dar a adus un bun-simţ şi o judecată rece şi cumpănită, foarte noi în nişte timpuri atît de încălzite şi megalomane" *(Evoluţia literaturii noastre,* apărut în *Epoca,* anul XI, nr. 318, 21 noiembrie 1905; în actuala ediţie de Opere, I, 1982, p. 41—44).

. . . . .TEATRUL NATIONAL :
„OVIDIU", DRAMA IN. CINCI „ACTURI" ŞI IN VERSURI DE V. ALECSANDRI >

Apărut în *Flacăra,* anul IV, nr. 47, 5 septembrie 1915, p. 503, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem tpxtul.

Ovidiu de Vasile Alecsandri a deschis stagiunea 1915—1916 a Teatrului Naţional din Bucureşti (de fapt, în acel an, evenimentul a avut loc ceva mai devreme ca de obicei, la 29 august, parcă sub iminenţa intrării ţării noastre în război). Spectacolul

reprezenta *6* reluare festivă, marcînd un moment istoric : douăzeci şi cinci de ani de 'la moartea lui Alecsandri. Această conjunctură favorabilă*poate să explice marele succes al spectacolului, care, în ' ciuda rezervelor de ordin istoric şi mai ales artistic, exprimate de Lovinescu, a constituit-un frumos -succes, dintre interpreţi relevîndu-se nu numai C. Nottara, dar şi Aristîde Demetriâde în rolul titular, apoi Elvira Popescu (lulia), Iancu Petrescu (îrJis) şi Gh. Storin (Rutuba).

Judecăţile criticului nu ţin de data aceasta seama de reuşita ihdiâcutâb'flă" a, spectacolului''şi' dezvăluie slăbiciunea' psihologică a personajului priiiHîpai' şi soarta să, pe cît" *c\k* nefericită în final, " 'pe, aţît de lipsită' de dramatism. Asupra acestora va reveni un deceniu şi jumătate mai tîrziu, cînd, dînd o ediţie a *featrutui* lui Alecsandri, se Vă ocupa din nou, în studiul introductiv, de piesa inspirată din viaţă lui Ovidiu, tratînd-o foarte sumar şi repetînd mai rezumativ ceea ce îi obiectase în cronica la spectacol *(Critice,* X, .ed. I, Ed. Ancora-Benvenisti, 1929, 2. *Lipsa de determinism a caracterului lui Ovidiu,* îndeosebi p. 172—173),..

TEATRUL NAŢIONAL :
„AZILUL -DE NOAPTE", DRAMA ÎN PATRU ACTE DE MAXIM GORKI

Apărut în *Flacăra,* anul IV, nr. 48, 12 septembrie 1915, p. 515—516, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul. In *Critice,* IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 139—144, se republică o versiune schimbată din punct de vedere stilistic, sub titlul *Note ruse: „Azilul de noapte" al lui Gorki.*

Cronica Iui Lovinescu la drama lui Gorki, *Azilul de noapte,* a fost prilejuită de punerea în scenă la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Paul Gusty şi cu o distribuţie care reunea un ansamblu de actori, dintre cei mai buni de care dispunea teatrul: Constantin , Radovici, Romald Bulfinsky, Ion Morţun, Gh. Storin, Petre -Sturdza, Al. Mihalescu, Ion Mânu, Constanţa Demetriâde, Agepsina MacryrEftimiu, Ana Luca, Şonia Cluceru. Premiera noii înscenări a avut loc în seara zilei de 31 august 1915, după ce, cu zece ani înainte, în 1904 şi 1905, drama fusese

reprezentată doar de cîteva ori, in primul *caz* fiind interzişi de autorităţi datorită caracterului ei „subversiv".

Noua punere în scenă nu numai că s-a bucurat de un excepţional succes de public, dar a fost considerată de cronicari o dată memorabilă în istoria reprezentaţiilor teatrale de la noi din ţară. Rezervele exprimate cu această ocazie de Lovinescu se referă nu atît la conţinutul piesei, ci la structura ei dramatică atît de neobişnuită pentru un spirit format la şcoala teatrului clasic francez, pe care o continuau într-o formă degradată, uneori lipsită de conţinut, piesele aparţinînd dramaturgiei franceze contemporane, ba chiar şi cele mai lamentabile piese bulevardiere. De aici, recunoaşterea de către critic a valorii psihologice a piesei lui Gorki, întrucâtva exotice şi raportabile la specificul sufletului rus, şi obiecţiile categorice faţă de nerespectarea „condiţiilor esenţiale ale genului".

CONVORBIRI TEATRALE

Apărut în două numere din *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 13, 15 septembrie 1915, p. 1 şi nr. 24, 26 septembrie 1915. p. 1, de unde reproducem textul

Consideraţiile lui Lovinescu despre unele aspecte ale teatrului inaugurează colaborarea sa la *Rampa nouă ilustrată, o* revistă care se considera seria a Il-a a vechii *Rampe* apărute în 5911 şi care-şi încetase apariţia în toamna lui 1913. Criticul fusese un colaborator dintre cei mai asidui ai acestei publicaţii cu caracter larg, mai mult de informaţii şi comentarii pe marginea vieţii literare, teatrale, cinematografice. Reapărută după •*doi* ani sub conducerea lui M. Faust Mohr, ea şi-a păstrat acelaşi caracter precum şi apariţia cotidiană, abia după război ";ârgindu-şi întrucîtva profilul. Deşi nu au lipsit nume de prestigiu care s-au prenumărat printre colaboratori, prezenţa criticului E. Lovinescu aproape în fiecare săptămîna rămîne un fapt ieşit din comun.

Ca şi în cazul altor colaborări la reviste cu al căror „program" criticul nu stabilise nici un acord, dar nici nu se putea afla în dezacord, şi în cel de la *Rampa nouă ilustrată* el nu e dispus la nici o concesie de fond., şi acest lucru se observă chiar din primul articol, în care el îşi propune, practic vorbind, să anuleze dictonul „Teatrul e o şcoală de educaţie u publicului". Observaţiile şi disocierile sale surprind, desigur, unele adevăruri, ca şl referinţele la popularitatea anumitor specii ale dramaturgiei pe care o putuse constata în experienţa lui de spectator şi cronicar. E surprinzător totuşi faptul că despre comedie, pentru care '.actorii şi autorii noştri de atunci păreau a avea o adevărată vocaţie, Lovinescu se rosteşte mai restrictiv şi o pune în planul secund în ceea ce priveşte preferinţele publicului. E o constatare care va reveni în consideraţiile pe care le va face' ceva mai târziu despre *Scrisoarea pierdută* şi despre dificultăţile genului comic *(Rampa nouă ilutsrată,* anul I, nr. 174, 3 martie 1916, p. 1 ; în actualul volum de *Opere,* p. 207)

„COCUŢA" ŞI... ALTE COCUŢE ALE TEATRULUI NAŢIONAL'

Apărut în *Flacăra,* anul IV, nr. 49, 19 septembrie 1915„ p. 527—528, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Piesa *Cocuţa,* pe care E. Lovinescu o ia drept pretext pentru a rosti o nouă diatribă împotriva Teatrului Naţional, s-a reprezentat în stagiunea de toamnă a anului 1915, cu C. Toneanu. Măria Giurgea, Ecaterina Zimniceanu etc E*ste o comedie uşoară, adaptată de Maurice Hennequin după o piesă a scriitoarei americane Margaret Mayo, intitulată *Baby Mine.* Constituia un spectacol de succes verificat, deoarece mai fusese jucată în trecut sub numele de *Băieţaşul tatei* şi va mai fi reluată in cursul deceniilor sub acest nume sau sub cel de *Bimbirică.*

Cocuţa s-a jucat la Teatrul Naţional din Bucureşti sub noul directorat, al lui Al. Mavrodi, numit încă de la deschiderea stagiunii, dar „obligat" de stăruinţa actorilor care doreau să joace piese de succes sigur să respecte repertoriul dinainte stabilit, rămas de pe vremea lui G. Diamandy. Accentele deosebit de violente ale lui E. Lovinescu împotriva acestei piese se acordă cu criticile aduse de alţii la adresa repertoriului înaltei instituţii şi au dus la un scandal întrucîtva aşteptat, ba chiar dorit de noul director, care s-a folosit de ocazie pentru a cere puteri depline din partea ministrului de resort pentru a asana situaţia teatrului.

TEATRUL NAȚIONAL : „FÎNTÎNA BLANDUZIEI". PIESA IN TREI ACTE ÎN VERSURI DE V. ALECSANDRI

Apărut în *Flacăra,* anul IV, nr. 50, 26 septembrie 1915, p. 539—540, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Fîntîna Blanduziei s-a jucat imediat după deschiderea stagiunii 1915—1916, la, Teatrul Național din București, cu Zaharja Bârsan și Eugenia Ciucurescu; este probabil ca Lovinescu, să fi asistat la unul din spectacolele ulterioare (ceea ce ar explica întîrzierea apariției cronicii respective) sau își va fi făcut notațiile după textul pe care desigur că-rl cunoștea, nu după vizionarea vreunuia din spectacole. Cele spuse de el cu această ocazie reprezintă momentul cel mai înalt șl aprecierii de care s-a bucurat în ochii săi dramaturgia iui Alecsandri. Subliniind lipsa de dramatism a acțiunii, ba contestlnd că ar fi „chiar o piesă de teatru", el o ia în considerație ca „un crîmpei de umanitate" și ca un tablou al vieții antice bine surprins sau bine imaginat de Alecsandri, care s^a regăsit în bătrînul Horațiu și și-a proiectat asupra lui anumite tendințe și veleități de olimpianism și seninătate, fără a silui adevărul psihologic și istoric.

Criticul, va reveni într-o formă mult mai amplă, dar cu accente la fel de favorabile, asupra acestei piese a bardului de la Mircești, în.studiul introductiv asupra *Teatrului* lui Alecsandri, pe care și-1 va republica în *Critice,* X, ed. I, Ed. Ancora-Benvenisti, 192&, unde, la capitolul II, închinat *Fîntînei Blanduziei* (p. 153—154), va relua o serie de considerații și chiar fraze din vechiul său articol, pe Care-Î publicase drept cronică lâ un spectacol. ' -b >>• >

POEZIA POPULARA

Apărut, sub titlul *Uri fetiș modern: poezia populară,* în *Flacăra,* anul IV, nr. 51, 3 octombrie 1915, p. 544—545 și nr. 52, 10 octombrie 1915, p. 554, la rubrica „Revizuiri literare";

In *Critice,* IV, ed. I, Ed. Steinberg, 1916, p. 135—156, articolul figurează sub titlul *Poezia populară,* de unde reproducem textul. Fața de Versiunea precedenta, aceasta pr&ziniâ Unele amputări. La p. 72, paragraful „Colecția lui Alecsandri e deci mai puțin «documentară» ; e însă cu mult mai frumoasă" se continua ru „D-l Duiliu Zamfirescu a arătat odinioară prin ce deformații a trecut *Miorița.* Această baladă e cea mai frumoasă poezie din întreaga literatură populară și singura ce o înalță pînă la o adevărată creație simbolică. Așa e cu îndreptările dibace ale lui Alecsandri ; nu tot așa e și în culegerile învățătorilor noștri. Dowda se poate face și cu multe alte poezii."

La p. 74, paragraful „Dar Mihu mai e și eroul unei alte balade" se continua cu „pe care Alecsandri n-a cules-o. Și e de ajuns să o citim în variantele diferitelor colecții, pentru \ ne da seama de lipsa colaborației unui artist de însemnătatea lui Alecsandri. *E vorba..."*

In *Critice,* VI, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 127—144, articolul e reluat sub titlul *Poezia populară,* cu unele modificări de ordin stilistic.

In *Critice,* VI, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 81—95, o versiune și mai succintă și modificată din punct de vedere stilistic se publică sub titlul *Poezia populară* și constituie capitolul VI al cărții.

Acest articol, destul de sumar pentru importanța subiectului tratat, nu era al unui specialist; el reprezenta o opinie a unui critic literar într-o problemă larg dezbătutăt în epocă, mai ales după răsunătorul discurs al lui Duiliu Zamfirescu la Academia Română, *Poporanismul in literatură.* Susținerile lovinesciene merg în aceeași direcție și era firesc să trezească împotrivirea criticii de factură sămănătorist-poporansită. Ele și-au găsit In paginile revistei *Drum drept* un adversar categoric, în persoana lui Alex. Al. BusuioceanaJU- criticul și istoriograful de artă de mai t.îfzTu7~eaTe" în Împrejurare adoptă stilul obișnuit neofitului fanatic și intemperant. Pentru tînărul critic (n. 1896) exprimarea unei opinii discutabile nu e nici un pretext bine venit pentru o controversă, nici un fapt cel puțin de curaj inteleotual, ci o acțiune frauduloasă care, înainte de a fi combătută, trebuie denunțată. „După Eminescu, după Caragiale, d-l Iorga și d-l Titu Maiorescu. scrie Busuioceanu, i-a venit acum rîndul și poeziei populare să treacă la revizuire. De trei săptămîni de zile d-l Lovinescu o tot revizuiește in *Flacăra,* cu mulțămirea unui om care poate clădi pe locul dărîmat. Căci d-l Lo-

viâescii - hu numai că-dârîrnă; ci şi clădeşte— -clădeşte teorii-sociologice asupra principiului naţionalităţilor şi asupra colectivităţilor etnice, dînd verdicte pe care le presupune imutabile şi fâcînd- (probabil din grabă)- chiar greşeli,, de gramatică (in ciuda d-lui G. Galaction). Nu ne vom ocupa aci de ceea ce dăr.îmă d-l Lovinescu, căci aceste dărîmături se pot despărţi în două : 1) Ideea susţinută de d-l Delavrancea. că folclorul a dat naştere principiului naţionalităţilor şi ,2) că poezia populară românească e lipsită de orice valoare literară şi chiar documentară". Cu prima idee, în modul cel mai surprinzător, Busuioceanu se arată de acord: „In ce priveşte cea„ dintîi, suntem în deplin acord cu criticul *Flăcării,* căci gîndim şi noi că nu folclorul a dat-naştere principiului.naţionalităţilor, ci, dimpotrivă, trezirea conştiinţelor naţionale a întors .plivirile către literatura naţională", iar cea de a doua neexistînd în textul lovjnescian, cititorul s-ar putea întreba, ce mai arepdje , discutat criticul de la *Drum drept ?* In mod curios el se opreşte la „ceea ce clădeşte d-l Lovinescu în locul «fetişului»- dărîmat" şi promite să o facă „pentru că rţi se, pare că aţit, de mare e dorinţa d-sale de a dărîma, înc,ît chiar teoriile sale nu le ridică decît ca să ie poată doborî". De fapt, Busuioceanu se ocupă de o cqnţrazicere, pe care crede a o descoperi în textul lovinescian : ideea că poezia populară este, pţp^usul unor individualităţi deosebit de dotate, nu un produs colectiv, şi, afirmaţia ulterioară (prin care o „dărîmă" pe prima), după care în ea s^ar găsi „mai mult documente de psihologie etnică", „o avere naţională". Ideea poeziei populare, produs al unor talente determinate, chiar . dacă nu şi determinabile, este acceptată în principiu de Busuipceanu (cu observaţia că „această teorie" e „împrumutată de la individualismul bolnăvicios.al-Apusului"), dar ea, nu poate sta alături de cealaltă, care recunoaşte totuşi caracterul ei colectiv. „Căci daqă poezia populară nu e un produs etnic, ci un produs individual, dacă poporul însuşi nu există, cum, dar, să putem găsi în producţiile populare documente de .psiholqgie etnică ? Căci ce înţelegem. prin psihologie etnică? Nimic altceva decît totalitatea caracterelor sufleteşti ale unui popor. Poporul acesta, evident, nu « un obiect concret, pe;care să-1 poţi pipăi, dar e o realitate *ideală* pe care nu trebuie să fii numaidecît un ideolog pentru a o putea concepe. Poporul e o sumă de indivizi, dar nu de indivizi «despărţiţi printr-o prăpastie •• de idei, de simţiri şi voinţe deosebite», ci, dimpotrivă, uniţi tocmai prin aceste idei, simţiri şi voinţe care formează *psihologia etnică".*

Şi, în încheiere, Busuioceanu susţine că pentru a putea „avea asupra aceluiaşi lucru două păreri opuse, un singur mijloc îi rămîne pentru a împăca pe nedumeriţi : să revizuiască şi Logica şi să dărîme principiul contradicţiei" *(Domnul Lovinescu revizuieşte poezia populară,* în *Drum drept,* anul X, nr. 39, 25 octombrie 1915, p. 622—624).

In numărul viitor al revistei, Al. Busuioceanu revine cu . o parte secundă a aceluiaşi articol în care se ocupă de o altă contrazicere „pe care o cuprinde revizuirea d-lui Lovinescu asupra artei populare [...] tot atît de caracteristică pentru modul de a construi teorii al criticului de la *Flacăra".* E vorba de ideea lui Lovinescu despre colectivitatea unui popor, acţionînd ca un factor politic şi putîndu-şi chiar impune voinţa „capetelor conducătoare", în timp ce în cazul producerilor folclorice ar fi vorba de o concesie făcută de societatea intelectuală „poporului suveran şi inexistent". „Cu alte cuvinte, scrie Busuioceanu, teoria dublului adevăr. Poporul suveran — cum îl numeşte d-l Lovinescu, cu o nuanţă de ironie mai mult sau mai puţin fină — poporul ca fiinţă colectivă ce se ridică deasupra tuturor manifestărilor individuale, în politică poate fi înţeles, deci el există, dar în poezie, nu". „Cum poate fi însă un lucru adevărat şi în acelaşi timp neadevărat ? se întreabă criticul de la *Drum drept.* Cum poate exista «poporul» ca fiinţă de sine stătătoare pentru politică şi pentru artă nu ? Politica şi arta nu sunt oare amîndouă manifestări ale aceloraşi oameni socotiţi ca fiinţe cugetătoare ?" Şi după ce susţine că noţiunea de „popor ca realitate socială s-a ridicat întîi nu în politică, ci în acea ştiinţă în care d-l Lovinescu face adesea incursiuni şi care îmbrăţişează toate manifestările geniului omenesc fără deosebire [...], în filozofie", el revine asupra contrazicerii lovinesciene şi conchide retoric : „Şi-atunci, ce concluzie vom trage din toate acestea ? In evul mediu, cînd cineva se făcea vi-. novat de erezii, era foarte adesea condamnat să-şi ardă singur pe rug scrierile. Astăzi nu mai avem inchiziţia şi, prin urmare, d-l Lovinescu va fi scutit de a-şi arde singur revizuirile. Mai mult, astăzi prin decretul «poporului», scriitorii şi, prin urmare, şi criticii sunt liberi să tipărească orice erezii. D-l Lovinescu, dar, nu poate fi decît recunoscător acestui popor, care, deşi neexistent, îi îngăduie totuşi să facă în *Flacăra* revizuiri

care au nevoie, la rîndul lor, de o altă revizuire" *(Domnul Lovinescu revizuieşte poezia populară...,* II, în *Drum drept,* anul X, nr. 40, 1 noiembrie 1915, p. 644—646).

Obiecţiile tînărului (studentului ?) pe atunci Al. Busuioceanu sînt interesante, dar ţin strict de logica formală. Nu e nici o contradicţie între recunoaşterea de către Lovinescu a dreptului poporului la acţiune şi la viaţă politică (în spiritul celui mai larg democratism) şi refuzul de a-i recunoaşte creativitatea artistică — de fapt, cedînd rolul acesteia unor personalităţi excepţional dotate, apărute în cadrul celei mai ample colectivităţi. Eroarea lui Lovinescu nu e de a proclama un „dublu adevăr", ci de a aplica creaţiei populare modalitatea de existenţă a poeţilor culţi. Un Alecsandri, Coşbuc sau Eminescu sînt personalităţi distincte de „autorul colectiv", dar prin opera lor exprimă (şi încă în gradul cel mai înalt) aspiraţii, sentimente, elemente psihologice ale colectivităţii din care au ieşit. Faptul că pot fi identificaţi ca personalităţi poetice nu-i împiedică să exprime psihologia colectivităţii etnice şi să aibă chiar un rol masiv în cristalizarea specificului naţional.

Ceea ce de asemenea îi poate fi reproşat lui Lovinescu este caracterul sumar al demonstraţiilor sale : el pornea probabil de la ideea că lucrurile despre care vorbeşte (fetişizarea poeziei populare în detrimentul creaţiei culte — fapt care caracteriza un moment al culturii noastre, dar pe care popoarele din apusul Europei îl depăşiseră de mult) se subînţeleg, aparţin chiar opiniei curente, şi nu mai trebuiesc demonstrate.

In afara acestui simplu foc de puşcă, tras de tînărul Al. Busuioceanu articolul lui Lovinescu şi-a găsit în aceeaşi revistă, *Drum drept,* un alt oponent categoric în persoana lui D. Cajacostea, criticul şi exaltatorul lui Galaction, de care Lovinescu pomenise în termeni ironici în *S.P.L.,* articolul apărut cu cîteva luni înainte tot în *Flacăra* (în actuala ediţie de *Opere,* V, 1987, p. 375—394 ; şi notele, p. 523—536). Caracostea va găsi prilejul oferit de adversarul său pentru a-şi delimita o poziţie nu numai faţă de afirmaţiile acestuia cuprinse în articol, dar şi faţă de personalitatea scriitoricească a celui în cauză, aşa cum se configurase ea pînă atunci. Oponenta dintre cei doi, care, cu manifestări intermitente, se va prelungi pînă la moartea lui Lovinescu, este dintre cele mai (dătătoare de măsură pentru ceea ce ambii au reprezentat în critica şi viaţa intelectuală contemporană. Cam de aceeaşi vîrstă cu adversarul său, Caracostea (n. 1879) a desfăşurat o activitate publică întru totul diferită de aceea a lui Lovinescu, încununată cu toţi laurii recunoaşterii oficiale, care celuilalt i-au lipsit. După studii liceale şi universitare destul de puţin glorioase (îşi da bacalaureatul la douăzeci şi unu de ani şi licenţa în litere la douăzeci şi nouă), Caracostea pleacă la Viena în 1909 graţie sprijinului lui Ioan Bianu şi va deveni, pentru mai bine de două decenii, profesor de liceu, reducîndu-şi activitatea ştiinţifică la cîteva sporadice articole şi studii disparate, care nu precizau un profil intelectual prea „răspicat". Va obţine postul de profesor la Universitatea din Bucureşti în 1930, apoi va deveni membru al Academiei Române în 1938. In timpul dictaturii antonesciene, va deţine unele funcţii culturale de prestigiu, precum cea de director al Fundaţiilor regale (1941) şi secretar de stat la Ministerul Educaţiei Naţionale, ceea ce îi va îngădui să-şi dea frîu liber unor porniri autoritare, încercînd să instituie un fel de dictatură culturală sau măcar să iniţieze acţiuni de directivă, fără vreun rezultat real în cultura vremii, dar care îi vor aduce adversitatea implacabilă a criticii post-lovinesciene (G. Călinescu şi Şerban Cioeulescu, dar şi Pompiliu Constantineseu, Vladimir Streinu şi chiar Perpessicius). Prin formaţia germană şi prin cariera foarte lentă, dar încununată cu atîtea distincţii, prin contribuţii marginale, dar voit ştiinţifice, oricum foarte laborioase, D. Caracostea nu se putea situa decît la antipodul modului lovinescian de a acţiona şi va căuta să se delimiteze, atît prin lucrările sale ştiinţifice cît şi prin declaraţii publice, de acesta.

Oponenta lui, legitimă în măsura în care afirmă teze proprii, devine însă curioasă prin tonul adoptat şi prin procesul pe care în genere îl face criticii lovinesciene. In 1915, deci atunci cînd' Caracostea însuşi nu era decît autorul cîtorva articole disparate, îşi îngăduia să persifleze de foarte sus pe un „rival" care publicase mai multe cărţi, era o prezenţă dintre cele mai vii în presa literară a vremii şi nu pregeta să-şi spună opinia cu tot curajul despre majoritatea fenomenelor sau problemelor literare ce se puneau atunci. In fine, cu aceeaşi infatuare şi siguranţă de sine, trata drept superficial, necontrolat şi mai ales „impresionist" (cuvîntul acesta îşi va păstra în scrisul lui Caracostea totdeauna o accepţiune grav peiorativă) pe un doctor

în litere de la Sorbona, pe autorul unor monografii şi studii literare care depăşeau oricum linia medie a realizărilor altora.

In cazul special al articolului din *Flacăra,* Caracostea se oreide îndreptăţit să ia poziţie şi mai alea să acuze, deoarece domeniul folclorului era, sau va deveni, în deceniile următoare, acela al preocupănilor sale mai aprofundate, In care, după opinia specialiştilor, avea să dea contribuţiile sale ştiinţifice cele mai de seamă. *Un examen de conştiinţă literară în 1915,* apărut în nu mai puţin de treisprezece numere din *Drum drept* din Craiova, începînd cu nr. 40 (1 noiembrie 1915) şi prelungindu-se pînă pe la mijlooul anului următor, vrea să fie deci un răspuns plenar la aserţiunile lovinesciene şi, în acelaşi timp, o execuţie definitivă a felului acestuia de a trata o problemă ce va devenii pentru Caracostea „de specialitate". El va considera, aşadar, necesar să replice printr-un adevărat opuscul (peste o sută de paginii compacte în ediţia de *Scrieri alese,* I, Ed. Minerva, 1986, p. 83—184, scoasă de Mircea Anghelescu), întinzîndu-se asupra unor probleme desigur interesante, dar în afara ardei restrînse a articolului lovinescdan (de exemplu : *Gustul poporan* — o *problemă estetică, Cum privim frumuseţea poeziei populare* sau *Estetica faţă de literatura poporană.)* Practic vorbind, numai prima secţiune a „studiului", *I. Impresionism şi literatura populară,* şi, în parte, altele două, — *IV. Atitudini faţă de literatura populară* şi *V. Conştiinţa profesională* — au ca obiect ceea ce afirmase Lovinescu. Dar Caracostea nu se mulţumeşte să „răspundă", oi îşi propune să pună lucrurile la punct, dezvoltînd explicaţii şi probleme conexe, în cu totul alt spirit decît afirmaţiile succinte şi generale ale preopinentului său. El începe să se întrebe plin de îngrijorare asupra anomaliei pe care o descoperă în situaţia unui docent universitar care exprimă asemenea idei, şi întreabă ou mare gravitate ce îşi va spune „un tînăr" oare i-ar citi articolul şi „va fi izbit de uşurinţa, de «originalitatea» părerilor care vin în conflict ou unele adevăruri înfăţişate ca rodnice". Şi el răspunde : „E uşor de prevăzut: e totdeauna atrăgător pentru cel neformat să înlăture de sus, dintr-un condei, adevăruri elementare, decît să şi le însuşească temeinic" (p. 88—89). Aşadar, Caracostea consideră că Lovinescu, prin superficialitatea de care dă dovadă, ajutat şi de talentul său înşelător, reprezintă un adevărat pericol pentru conştiinţele necon» solidate încă, motiv pentru care se crede îndreptăţit el însuşi să ia atitudine faţă de acest caz nefericit: „Cu d-1 Lovinescu însă e foarte greu să discuţi. Veţi vedea că nu din cauza pătrunderea... De fapt, în loc de discuţie largă, temeinică, cum ai dori-o, eşti nevoit adesea, pentru a înlătura o apreciere greşită a d-lui Lovinescu să aminteşti lucruri elementare sau norme ale dreptei judecăţi." Şi, după ce afirmă că adversarul său nici nu e capabil de autentice judecăţi, ci doar de „sugestiuni — care se strecoară uşor pretutindeni şi nu se precizează bărbăteşte nicăieri", el intră în analiza articolului care ar porni de la „un prilej neînsemnat, o exagerare a d-lui Delavrancea în un articol politic, exagerare rău înţeleasă şi rău tălmăcită de critic [...], d-1 Lovinescu, avînd aerul că revizuieşte grave rătăciri curente, îşi extinde jocul cu «atmosfera» şi asupra literaturii poporane" (p. 90). Numai că această recunoaştere preliminară, care va reveni în corpul articolului său, anulează aproape tot restul din moment ce e admisă „exagerarea" unui literat şi om politic de talia lui Deiavrancea. Lovinescu nu a deschis un proces folcloristicii, nici considerării ştiinţifice a poeziei populare, ci tocmai acestor exagerări perpetrate fără discernământ şi de care era plină pe atunci presa literară sau politică. Şi apoi Delavrancea nu era un fitecine, eventual un „trubadur romantic" sau doar „un poet", cum îl califică, pentru a-i disoulpa, Caracostea, oi un om politic, un factor al conştiinţei naţionale, un deputat şi fost ministru, un orator public de mare audienţă. Faptul că făcea unele afirmaţii „într-un articol politic, dintr-un jurnal politic" este nu de natură să marginalizeze susţinerile sale, ci să le sporească importanţa şi gravitatea. Lovinescu alesese foarte bine prilejul, deoarece el se ridica nu împotriva poeziei populare, oi a unei stări de spirit pe care cel în cauză o ilustra. Şi apoi, dacă articolul lui avea vreun păcat, acesta era tocmai tonul categoric, decis şi argumentarea sumară, nu „sugestiunile" şi insdnuările unui om lipsit de curajul răspunderii.

In sensul limitat în care discuţia dintre ced doi mai era cu adevărat posibilă, să notăm totuşi stăruinţa lui Caracostea de a se ocupa nu de „exagerările" depistate de preopinentul său, ci de toate problemele pe care articolul acestuia le ridica. Astfel, el crede că Lovinescu a deformat gândirea lui Delavrancea, care vorbise de „conştiinţa naţională" trezită de culegerea poeziei populare, traducînd-o greşit prin „principiul naţionalităţilor", care a fost instituit de ideologii Revoluţiei franceze, în timp ce prima a obîrşit în Germania, în atmosfera Sturm und Drang-ului şi printre primii romantici. Aceştia din urmă ar

avea prioritatea, iar „sanguinarilor Teroarei" nu li se putea atribui nici un rol. Revoluția franceză — susține Caracostea — proclamase libertatea popoarelor nu pe temeiul unei -«conștiințe naționale» vii, ci ca o consecință a unor drepturi abstracte, a postulatului Rațiunii suverane, care poate alcătui de la Paris o constituție pentru Rusia sau pentru Polonia. In cugetul și In scrierile precursorilor Revoluției, în faptele sanguinarilor, veți vedea că libertățile naționale purced mai mult dintr-un vag cosmopolitism decît dîn naționalism. Rămîne un merit veșnic al romanticii germane de a fi recunoscut clar și de a fi proclamat, pentru prima dată de la stingerea artei și culturii grecești, însemnătatea poporului, a colectivității, a sufletului comun pentru literatura națională" (p. 100).

Desigur că într-o chestiune atît de complexă și de controversabilă cum e trezirea conștiinței naționale a popoarelor nu se pot stabili priorități categorice și nici merite precumpănitoare, dar este indiscutabil că Revoluția franceză (eventual cu „sanguinarii Teroarei", cum se exprimase deloc fericit Lovinescu) a contribuit mai mult decît pătrunderea lentă a spiritului poporan în literatura cultă, grație unui Biirger, Goethe sau chiar Schubert și Wagner, așa cum susținea Caracostea. Ideologii și oamenii politici ai Revoluției franceze au lucrat pe teren instituțional, programatic și principial, cu efecte pe plan mondial; ei nu au avut în vedere folclorul sau cultura popiulară, dar au dat naștere populismului, pe baza căruia s-au dezvoltat acestea sau și-au găsit realmente justificarea. Acesta e sensul spuselor lui Lovinescu, nu ceea ce rezulta din lectura *ad litteram;* revoluționarii au întronat poporul și au dat un impuls măcar inițial tuturor mișcărilor în această direcție. In tot cazul, nașterea conștiinței naționale este determinată de factori generali, economici, sociali, politici, nu de o acțiune ulterioară — culegerea poeziilor populare, cum susținea Delavrancea, sau mișcării romantice, cum afirma Caracostea, aceasta avînd totuși, în unele privințe un drept de prioritate, întru totul limitat, dar mai cu seamă Unul de aprofundare.

Este un adevăr bine stabilit că, independent de faptul că vorbim de „conștiința .națională" sau de „principiul naționalităților", aicestea au dat naștere atît interesului artistic pentru producțiile populare, cît și pentru folcloristica înțeleasă ca știință, și nu invers. Desigur că acestea, la rîndul lor, au întărit un principiu și i-au oferit unele argumente, cum s-a întîmplat și cu culegerea

lui Alecsandri din 1852, al cărei rol nu e trecut cu vederea de Lovinescu, el ocupîndu-se însă doar de exagerările preluate de urmași și de „înfrumusețările" operate de poet și pe care azi nu le mai contestă nimeni.

Partea cea mai interesantă din seria de articole ale lui Caracostea este aceea în care se străduiește măcar indirect să dovedească lipsa de originalitate a tezelor lovinesciene. El face un dJestul de amănunțit istoric al înțelegerii folclorului în literatura noastră și semnalează respingerea lui de către corifeii Școlii Ardelene, care, partizani ai ideii culturale a Romei clasice, vedeau în aceasta adevărata tradiție la care aveau să raporteze poporul român. „Voim vedea — precizează Caracostea — că toate ideile și procedeele criticii impresioniste de astăzi au văzut de mult lumina zilei. A le afirma în 1915 însemnează «enfolncer des porte* ouvertes». In adevăr [...] puțin după apariția poeziilor poporane se ridică Cipariu [care] avea scuza că vorbea , în numele literar clasic și în numele venerabilelor credințe scumpe ale celor ce începuse literatura noastră modernă. [...] El evocă meritele scriitorilor clasici și privește de sus «baladele d-lui Alecsandri, de care și la noi în Ardeal cîntă orbii pe la toate podurile și tîrgurile, și în Țara Românească, lăutarii țigani. Ce clasici! Pagubă numai că i-au întrecut cu Marco Cralevici, care cu epopeele române seamănă ca ou cu ou.» Cum vedeți, același procedeu ca la criticul de azi : tendința de a coborî poezia poporană, arătînd netrebnicia purtătorilor ei. Cu singura deosebire că, pe cînd Cipariu se leagă de orbi și de țigani criticul *Flac&rei* se leagă de sărmanul Ion de la curte" (p. 111).

Numai că, descoperinld antecesorii ignorați ai lui Lovinescu, adversarul său nu făcea decît să-1 coreleze cu o tradiție și deci să-i confere o legitimitate. Criticul de la *Flacăra* nu pretinsese nici un moment că formulează teze originale, el se limitase mai mult la niște constatări de fapt; ceea ce aducea Caracostea în discuție putea avea valoarea cel puțin a confirmării unei atitudini mai generale. Este interesant că D. Caracostea atunci cînd ajunge să se ocupe de Duiliu Zamfirescu îl pomenește pentru uneile idei comune, dar și pentru a-1 disocia în esență de Lovinescu ; autorul răsunătorului discurs *Poporanismul în literatură* este întrucîtva scuzat pentru că ar fi pornit „nu de la unele adevăruri Obiective, ei de la o anumită antipatie literară : poporanismul. Ca să arate netemeinicia preamăririi poporului, scriitorul nostru socotește că este necesar să smulgă acestuia nim-

bul creaţiunii poporane şi al însemnătăţii estetice" (p. 121). Dar tocmai acest lucru îl făcuse şi Lovinescu, care, dacă nu avea dreptate, se afla pe o linie tradiţională, a purismului clasic, împărtăşită şi de Duiliu Zamfirescu, şi, în acelaşi timp, încerca, tot asemeni acestuia, să se opună poporanismului şi exaltărilor pe care le îngăduia un climat dominat de ideile acestuia.

Este curios de asemenea că, din motive oportuniste, autorul articolelor din *Drum drept* nu se referă la un moment cu adevărat caracteristic al disputei în jurul poeziei populare, anume cel reprezentat de Ovid Densusianu, un specialist de mare anvergură, un adevărat fondator al folcloristicii şi etnografiei ştiinţifice în ţara noastră şi care se făcuse ounoscut prin rezervele categorice şi mereu repetate la adresa culegerii lui Alecsandri şi a exagerărilor contemporane în legătură cu valoarea artei populare, în sfîrşit prin atacurile lui la adresa aceluiaşi poporanism.

Dacă ar fi legat între ele în mod just aceste fenomene, D. Caracostea ar fi putut vedea în critica „docentului impresionist" nu o manifestare oarecare d'e epigonism superficial, ci una din formele de reacţie ale spiritului clasic pe care, în cazul lui Lovinescu, îl întărea formaţia sa franceză ca şi contactele sale mai susţinute cu literatura italiană, în cadrul căreia folclorul nu joacă decît un rol minor, în nici un caz acela de catalizator al conştiinţelor şi nici de tradiţie clasică.

Exaltarea folclorului şi apelul la virtuţile ignorate ale geniului popular sînt apanajul culturilor care găsesc cuvenit să se disocieze de clasicismul mediteranean, şi Caracostea are dreptate cînd vede această direcţie dezvoltîndu^se ou adevărat în lumea germanică, chiar dacă Lovinescu nu greşea susţinînd că ecdul internaţional nu ar fi fost posibil fără marea răsturnare oferită de Revoluţia franceză. Dacă D. Caracostea n-ar fi cedat unui demon polemic prea accentuat şi dorinţei sale de a se răfui neapărat cu un adversar ce-i era intelectualiceşte net superior, dar pe care-1 putea înfrunta acum pe un teren favorabil, ar fi dat articolelor sale tomul unei discuţii temperate, în care poziţia sa ar fi ieşit miult mai bine în lumină. Partea finală a seriei de articole (cîte au apucat să apară, deoarece izbucnirea războiului a întrerupt, după presupunerile lui Mircea Anglielescu, adevărata încheiere) aproape nici nu se mai ocupă de Lovinescu. Articolele sale rămân totuşi nişte contribuţii esenţiale în abordarea şi judecarea folclorului, ceea ce dă o semnificaţie istorică

aparte înfruntării dintre cei doi. Dincolo de extinderea nemăsurată a unei polemici ce îşi pierduse obiectul, articolele lui Caracostea, considerate separat, ca nişte contribuţii şi preliminarii la opera lui ştiinţifică şi didactică, sînt întru totul demne de a fi luate în consideraţie. A nesocoti poziţia şi importanţa criticului, aşa cum face tradiţia post-lovinesciană şi postcălineselană, dar în primul rînd Eugen Simion, care-1 ia pe Caracostea în consideraţie doar ca „victimă" a lui Lovinescu *(op. cit,* p. 625—628) sau ca pe un personaj îndeosebi hazliu, este în afara adevărului.

Un loc aparte în discuţia dintre cei doi adversari în 1915 a reţinut atenţia editorului lui D. Caracostea în prefaţa (D. *Caracostea, critic şi istoric literar)* la ediţia recentă a acestuia de *Opere* ca un punct negativ în activitatea adversarului său. El consideră revizuirea lovdnesciană din 1915 un „articol neinapirat" şi scrie următoarele : „Lovinescu denunţă exagerările făcute în privinţa folclorului, cules, editat şi venerat fără discriminare de către amatori care găseau aici cîmp deschis pentru afirmarea unor veleităţi lipsite de orice discriminare. Făcînd procesul tuturor exagerărilor, Lovinescu cade însă în exagerări contrare, lăsînd să se înţeleagă că dispreţuia atît folclorul, cît şi pe cei care l-au creat [...] pentru el, creaţia poporului nu egalizează niciodată frumuseţea poeziei scrise [...] şi propune ca dovadă mocfelul culegerii lui Alecsandri, plină de frumuseţi ce s-ar datora intervenţiei artistului conştient, care pliveşte impurităţile şi înnobilează expresia. Temeiul întregii argumentaţii stă în comparaţia dintre balada *Mihu Copilul,* refăcută de poet, şi *Miu şi Ştefan-Vodă,* baladă cu acelaşi erou, pe care Alecsandri n-ar fi cules-o însă, rămasă în stadiul folcloric şi deci nedesăvîrşită artistic. [...] Caracostea răspunde acestui neinspirat articol printr-un adevărat studiu pe care i-1 găzduieşte, Intr-una din revistele condusă de el, un înverşunat adversar de pînă mai ieri: N. Iorga. Chestiunea centrală, a comparaţiei cu balada lipsă din culegerea lui Alecsandri, pe care Lovinescu îşi bazase întreaga demonstraţie, e expediată numai în cîteva rînduri; Caracostea arăta, scurt, că Lovinescu nu citise volumul lui Alecsandri, în care balada respectivă se afla la numai cîteva zeci de pagini de cealaltă, dar sub un alt titlu. Problema nu este însă aici, şi Caracostea are meritul de a nu fi stăruit asupra unui detaliu important în polemica lui Lovinescu, dar minor în

discuţia pe care el consideră necesar să o deschidă cu privire la caracterele specifice ale literaturii populare şi la criteriile proprii cu care trebuie aceasta judecată. Căci a studia poezia populară în perspectivă «estetică», *sub specie aeternitas,* aşa cum preconiza Maiorescu înţelegerea literaturii scrise, înseamnă a-i falsifica esenţa" (p. XVIII-XIX). întrucît problema va fi reluată de Caracostea însuşi iritat de „figurina" pe care Lovinescu i-o va dedica după război şi va replica pe larg în *Un mare critic român modernist: domnul Eugeniu Lovinescu* (1927), iar noi vom reproduce polemica la locul cuvenit, ne mulţumim acum să facem doar cîteva precizări : Caracostea nu a dovedit că Lovinescu nu citise culegerea de poezii populare a lui Alecsandri, ci doar că nu ştiuse să identifice într-o variantă mult schimbată din colecţia acestuia piesa pe care el o incrimina în versiunea altuia. Lovinescu a comparat pe *Mihu Copilul* în varianta Alecsandri cu una din colecţia Tocilesou, iar faptul (de ignoranţă) e cu totul lăturalnic, nu „central" demonstraţiei. Chestiunea nu e esenţială în argumentarea lui Lovinescu, deoarece susţinerile lui nici nu au nevoie de demonstraţie, e un adevăr de forţa evidenţei că Alecsandri a „înfrumuseţat" piesele culese, indiferent că e vorba de *Mihu Copilu* sau chiar de *Mioriţa.* Orice comparaţie cu variante din alte colecţii duce la concluzii similare.

Or, ceea ce i se poate cu adevărat reproşa lui Lovinescu e că, într-o problemă atît de complexă (după criteriile lui Caracostea) şi atît de arzătoare încă, se limitase la enunţuri şi nu citase autorităţile în materie, care n-ar fi făcut decît să-i vină în sprijin. In fond, singurul punct cu adevărat „original" al revizuirii sale era afirmaţia finală, în care spunea că statul cheltuise sume enorme de bani pentru a edita culegeri care nu sînt în parte decît simple vulgarităţi lăutăreşti, în timp ce tinerii poeţi nu au mijloace materiale pentru a-şi publica primul volum, întrucît nu citează vreun caz anume, aifrmaţia aceasta trebuie luată drept un moment într-o argumentaţie vădit prea sumară.

Articolul de „revizuire" din *Flacăra* constituie, de fapt, o nouă etapă (practic vorbind : finală) a unei probleme pe care Lovinescu şi-o pusese încă de la debuturile sale din *Epoca :* raporturile literaturii culte cu publicul şi posibilitatea valorificării celei populare în opera scriitorilor culţi. Era o problemă, după cum se vede, de sociologie a literaturii şi de ideologie artistică, centrală în mişcarea literară a vremii (prin sămănătorism, poporanism, dar şi prin unele elemente de tradiţie junimistă, capabile să se manifeste chiar în dispute şi înfruntări polemice). In acest sens trebuie înţeleasă atitudinea lui Lovinescu din 1915, nu din punctul de vedere a ceea ce trebuia să se înţeleagă prin folclorism şi a ceea ce trebuia să fie programul acestuia, aşa cum făcea D. Caracostea, lărgind' mai apoi nemăsurat, deşi util, discuţia, cu scopul unic al precizării poziţiei proprii.

Ca în toate „revizuirile" din acel an şi de mai tîrziu, Lovinescu face de fapt şi un bilanţ : în cazul de faţă, în limitele pe care şi le impusese, el se crede îndreptăţit să împingă mai departe unele discriminări şi să vadă dezvoltarea literaturii noastre îndepărtîndu-se şi mai mult de literatura populară, după modelul literaturilor din Europa occidentală, pe care le mai invocase. Observînd aceste etape ale unei disocieri, Florin Mihăilescu notează : „Zece ani mai tîrziu, criticul va reveni asupra poeziei populare, ridicîndu-se încă o dată împotriva fetişizării ei. Disocierea de poezia cultă e făcută de data asta şi mai tranşant. Denunţînd mai întîi iluzia creaţiei colective [...] Lovinescu afirmă acum categoric superioritatea poeziei culte [...]. Argumentaţia criticului merită a fi reexaminată. Nu se poate con-i^sta ră «rta cultă marchează, în general, un spor de complexi-1«te problpmaticâ şi de rafinament expresiv, şi în această privinţă Lovinescu pare să aibă dreptate. Nu-i mai puţin adevărat însă că valoarea artistică fiind în funcţie de talent şi operele, luate în sine, adică în individualitatea lor, fiind într-un fel incomparabile, nu se poate conchide în nici un caz asupra unei evoluţii progresive în sens axiologic. Dovadă e că simple poezii populare de cîteva versuri ca acelea din admirabila culegere a lui Lucian Blaga pot declanşa o emoţie la fel de puternică şi la fel de pură cu a celor mai celebre piese ale liricii universale.

Cît priveşte imperativul dezvoltării poeziei culte în simbioză continuă cu cea populară, critica lui Lovinescu e total justificată. Altfel ar însemna să depreciem *Odă în metru antic* în favoarea *Revederii.* [...] Mai ales împotriva acestei exagerate atitudini se va exprima Lovinescu şi mai tîrziu, combătînd-o, de exemplu, pe seama poporanismului care şi-o însuşise, făcînd din ea o armă de luptă contra poeziei noi" (op. *cit.,* p. 161—162).

Asemeni tuturor articolelor din serie *(Caragiale, Maiorescu, Gherea),* şi această revizuire lovinesciană, cu toată voinţa ei de a formula adevăruri definitive, rămîne un text extrem de interesant, dar marchează doar un moment al conştiinţei critice româneşti aplicate la unele realităţi şi mai ales un stadiu al propriei sale conştiinţe. După război, valorificarea poeziei populare a continuat, uneori într-un sens complet neprevăzut de : critic, dar şi de adversarii săi, cunoscători ştiinţifici ai folclo- ; rului. Dacă există o linie epigonică a liricii româneşti care a ! făcut apel Ia modalitatea ce i se păruse lui Lovinescu încă din 1915 caducă, în schimb, în climatul expresionist şi post-expresionist al anilor '20 şi '30, poeţi culţi, de un rafinament superior ; celor din generaţia sămănătoristă (T. Arghezi, Ion Barbu, Ion | Vinea), au impus alt raport cu folclorul, care şi-a aflat astfel ! o neaşteptată valorificare prin aspectele sale cele mai ignorate, chiar .şi „vulgarităţile" ce-1 scandalizau pe critic şi erau acceptate de nevoie de Caracostea, găsindu-şi un loc în sinteza lirică a acelor ani.

Textul lui Lovinescu din 1915 rămîne un gest fără urmări rodnice, deoarece, în deosebire de cazul celorlalte „revizuiri", aici el nu făcea decît să repete lucruri spuse de alţii, folosind un ton destul de categoric şi o argumentaţie mult prea sumară, i într-un articol care a apărut în cea mai citită gazetă literară a j vremii. Chiar şi punctul relativ original din text, anume ideea jcă statul ar cheltui mari sume de bani pentru publicarea de „materiale folcloristice" a fost combătută de un specialist, Tudor Pamfile, care în cadrul unui articol, *Un „fetiş modern" cu şurub: „Poezia populară" a d-lui E. Lovinescu,* apărut în revista de specialitate *Ion Creangă,* anul VIII, nr. 12, decembrie 1915, p. 317—220, după ce aducea probe contrarii, conchidea: „Poezia populară românească este un fetiş numai în socotelile drăceşti ale d-lui Lovinescu. Statornic, în ţara noastră, nici o instituţie n-a proslăvit acest fetiş în afară de Academia Română, şi aci, cu un fel de iubire tîrzie, care n-are o vîrstă mai mare de 10 ani. Nici un ministru n-a avut vreo slăbiciune pentru cîntecul de ţară, maf ales în acele zile ale anului cînd valurile de aur se revarsă peste cele mai sterpe îndeletniciri de partid. Afară de Haret. Răposatului Tocilescu şi d-lor Densusianu, Speranţă şi Candrea le-au dat *partidele* banul care s-a cheltuit uşor, şi nu un ministru conştient.

Această stare de lucruri nu-i nici veche şi nici schimbată. Toată lumea o ştie şi totuşi d-1 Lovinescu face din poezia populară un fetiş, punîndu-i ca soclu *Materialele folcloristice* [ale lui Gr. Tocilescu], strînsura unui şcolar, care nici după această operă nu s-a ridicat la înălţimea unui priceput şi cinstit culegător." i

TEATRUL NAŢIONAL :
IN MARGINEA „CIINILOR" D-LUI HARALAMB LECCA

Apărut în *Flarăra,* anul IV, nr. 51, 3 octombrie 1915, p. 551, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Piesa *Clinii* de Haralamb G. Lecca s-a jucat în reluare în stagiunea de toamnă a anului 1915, la Teatrul Naţional din Bucureşti, trezind destul interes în public, aşa cum se întîmplă cu toate operele acestui dramaturg de oarecare reputaţie în acea vreme, dar mai ales extrem de prolific. Stăruinţa lui Lovinescu de a demonstra nulitatea acestei piese trebuie raportată la situaţia teatrului românesc de atunci, care pretindea „analize" critice şi explicaţii de felul celor încercate de critic, simptomatice pentru un context istoric, producînd surprindere cititorului de azi, cînd numele lui Haralamb Lecca nu mai spune aproape nimic. Şi totuşi, piesele lui au recoltat succese *(Casta Diva, Jucătorii de cărţi, Suprema forţă, Cancer la inimă),* autorul (1873—1920), mort destul de tînăr, dovedindu-se un bun cunoscător al efectelor dramatice şi speculînd gustul publicului pentru ceea ce s-ar putea numi drama psihologică.

Trebuie notat că Lovinescu nu face o cronică propriu^zisă spectacolului cu *Cîinii,* ci pubilcă nişte notaţii „în marginea" lor, numele autorului dramatic nemaiapărînd nici măcar în tablourile sale istorice de mai tîrziu, pentru a defini o epocă.

TEATRUL VOICULESCU-BULANDRA :

„ÎNDRĂGOSTITA", COMEDIE IN TREI ACTE DE GEORGES DE PORTO-RICHE

Apărut în *Flacăra,* anul IV, nr. 52, 10 octombrie 1915, p. 363—364, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Acest articol a fost prilejuit de punerea în scenă la Teatrul Regina Măria — Compania Marioara Voiculescu-Bulandra a unei piese de G. Porto-Riche, *îndrăgostita* (în original : *L'Amoureuse),* cu Măria Ventura (care se întorsese în ţară datorită suspendării spectacolelor teatrale în capitala Franţei) şi Tony Bulandra.

Aprecierile elogioase la adresa piesei venite din partea lui Lovinescu pot produce oarecare surprindere azi ; chiar dacă Porto-Riche (1849—1930) este un nume literar care a rămas în istoria dramaturgiei mai mult decît acela al unui simplu comediograf, nimeni nu-i mai recunoaşte meritele pe care le consemnează criticul român. Piesele lui au însă cel puţin două calităţi pe care le vedem mereu pretinse de Lovinescu în judecăţile sale asupra dramaturgiei şi care îi definesc gustul şi concepţia de sorginte indiscutabil clasică : preocuparea de ordin psihologic, în cazul lui Porto-Riche mergînd pînă la oarecare subtilitate a observaţiei, şi structura dramatică ferm definită.

„BOUBOUROCHE"

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 43, 15 octombrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Boubouroche, una din cele mai cunoscute şi mai apreciate piese ale lui George Courteline, îi dă prilejul lui E. Lovinescu să facă unele sumare dar pertinente consideraţii asupra psihologiei „soţului înşelat", cu referinţe la cazul lui Trahanache din teatrul lui Caragiale. Apropierile dintre cei doi dramaturgi sînt pe deplin justificate, dar ar trebui precizat că autorii au fost strict contemporani şi în multe privinţe fixarea tipologiei dacă nu şi desfăşurarea operei sînt anterioare în cazul scriitorului român. Chiar *Boubouroche* datează din 1892 (a fost iniţial o nuvelă, transformată apoi în piesă de teatru). Mulţi critici înclină (ca şi la noi, cînd e vorba de Trahanache) să vadă în „colosul de ingenuitate" din comedia lui Courteline mai degrabă un disimulat, nu un naiv, care, ştiind că nevasta îl înşeală cu un tînăr pe care-1 surprinde ascuns într-un dulap, încearcă să salveze ceea ce mai poate fi salvat şi, tot ca eroul caragialian, se va solidariza cu soţia şi se va răzbuna pe cel ce-i dăduse informaţia cu privire la infidelitatea acesteia.

Georges Courteline (1858—1929) este pînă la un punct scriitorul francez cu care Caragiale seamănă cel mai bine, şi observaţia aceasta au făcut-o mulţi critici străini care au putut lua cunoştinţă de operele celui din urmă. Mediul precumpănitor mic-burghez, observaţia acută asupra realităţilor imediate, o mare putere de expresie, care la scriitorul francez reprezintă pragul de sus al artei sale, îi apropie pe cei doi. Dar e curios că Lovinescu (fie şi fugitiv) nu semnalează diferenţa, care e esenţială : totala bună dispoziţie din universul lui Courteline, soluţiile mereu fericite, comicul fără răutate şi fără adîncime, satira fără vehemenţă, în sfîrşit absenţa sarcasmului şi a fiorului tragic.

TEATRUL NAŢIONAL :

IN JURUL UNEI PIESE CARACTERISTICE : „AMICUL TEDDY"

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 1, 17 octombrie 1915, p. 575, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Amicul Teddy, o comedie uşoară de Andre Rivoire şi Lucien Bernard, s-a jucat la teatrul Naţional din Bucureşti la începutul stagiunii de toamnă a anului 1915. A fost un succes de public, care nu făcea decît să reproducă buna primire de care se bucurase piesa la premiera ei de la Paris, cu cîţiva ani în urmă. E o comedie care se vrea de moravuri, un fel de tablou satiric al societăţii republicane contemporane din capitala Franţei, în care pătrunde un mare bogătaş american şi o dată cu el sinceritatea vulgară şi lipsită de reţinere a „lumii noi". Distribuţia, în frunte cu Constantin Radovici, Cazimir Belcot, Al. Mihalescu, Ion Iancovescu şi Măria Ciucurescu, nu a izbutit să ridice nivelul spectacolului şi, în mod excepţional, E. Lovinescu nici nu o menţionează, deşi jocul actorilor a determinat succesul atît la Paris cît şi la Bucureşti. Pentru critic „carac-

teristică" piesa nu e decît pentru a atesta nivelul artistic lipsit de pretenții al publicului.

C. DOBROGEANU-GHEREA

Apărut în șase părți, purtînd titlul *C. Dobrogeanu-Gherea,* în *Flacăra,* la rubrica „Revizuiri literare", după cum urmează: anul V, nr. 2, 24 octombrie 1915, p. 577—578 ; nr. 3, 31 octombrie 1915, p. 27—28; nr. 4, 7 noiembrie 1915, p. 39; nr. 5, 14 noiembrie 1915, p. 49—50 ; nr. 6, 21 noiembrie 1915, p. 63—65; nr. 7, 28 noiembrie 1915, p. 79—80.

In *Critice,* IV, ed. I, Ed. Steinberg, 1916, p. 18—30, articolul e reprodus sub titlul *C. Dobrogeanu-Gherea,* el constituind punctul 1 al secțiunii *I. Revizuiri literare,* de unde reproducem textul.

In *Critice,* IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 13—54, figurează o versiune mai redusă, cu unele schimbări de ordin stilistic, sub titlul *C. Dobrogeanu-Gherea,* capitol prim al secțiunii *I. Revizuiri literare.*

In *Critice,* VI, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benveniști, 1928, p. 59—80, articolul, cu unele schimbări și reduceri, purtînd titlul *C. Dobrogeanu-Gherea,* constituie capitolul V al cărții.

Continuînd seria revizuirilor, E. Lovinescu se ocupă de C. Dobrogeanu-Gherea, un teoretician și inițiator de curente literare care îi îngăduia criticului mai tînăr, ca și în cazul unui T. Maiorescu și N. Iorga, precizări și luări de poziție dintre cele mai interesante. Lovinescu mai avusese prilejul să se ocupe măcar tangențial de criticul de la *Contemporanul*; acum însă oferă o judecată de ansamblu față de un scriitor consacrat și oarecum ieșit din actualitatea strictă (ultimul articol de critică literară propriu-zisă al lui Gherea e cel despre Coșbuc, *Poetul țărănimii,* datînd din 1897). El produsese însă o mare agitație de idei în ultimele două decenii ale veacului trecut, și polemica sa cu Maiorescu și cu discipolii acestuia marcase istoria disciplinei cu o amprentă dintre cele mai caracteristice și de neșters. Este drept că sămănătorismul, deși preluase ceva din atitudinea și teoriile gheriste, nu s-a revendicat de la el, iar poporaniștii au făcut-o destul de sumar, arStîndu-i mai curînd o regretabilă ingratitudine precursorului lor de la *Contemporanul.* Autorul revizuirii îi închină lui Gherea cel mai larg spațiu, năzuind la o judecată definitivă asupra întregii lui activități, văzută în lipsurile și meritele ei substanțiale. Spre deosebire de referirile anterioare, care sunt mai cu seamă negative (de pildă, în *Teoria mediului in literatura română*; în actuala ediție de *Opere,* I, p. 31—33 și 43—44) sau aduse doar pentru a fi contrazise, de data aceasta, Lovinescu exprima o recunoaștere destul de neașteptată și chiar scandaloasă pentru maiorescieni: că Gherea e adevăratul întemeietor al criticii literare românești, înțelegînd prin aceasta părăsirea formulei generale și coborîrea la aplicații, ca o dinamică a însăși existenței literaturii, în acord cu dezvoltarea disciplinei pe plan european. E o afirmație care încheia disputa dintre cei doi rivali și asupra căreia posteritatea va reveni în nenumărate rînduri, de cele mai multe ori recunoscîndu-i justețea. Ea se află cuprinsă nu ca o concluzie, ci într-o serie întreagă de analize și judecăți, în care severitatea tonului și stringența argumentației îndreptățesc situarea lui Lovinescu printre cei mai categorici adversari ai criticului de la *Contemporanul.* In fond, ceea ce admite el se face nu recunoscînd un mare merit al lui Gherea, ci observînd un deficit al lui Maiorescu : faptul de a fi lăsat din mînă torța criticii și a fi îngăduit unui spirit mult inferior să o ducă mai departe. E o teză pe care Lovinescu o va repeta cu amărăciune pînă la sfîrșitul vieții. Astfel în monografia închinată lui Titu Maiorescu, un sfert de veac de la „revizuirea" din tinerețe, scria : „Oricît de mare ar fi disproporția și antagonismul dintre acești doi oameni, e tot atît de neîndoios, pe cît de penibil, faptul că C. Dobrogeanu-Gherea a luat din mîinile lui Maiorescu torța unei critice, pe care o crezuse sfîrșită o dată cu dînsul. Dincolo de «critica generală», adică de critica culturală, el nu văzuse organizarea unei critice «speciale», care cercetează opera literară ca un obiect de studiu cu multiple probleme de ordin esletic, psihologic, social, cu cercetări biografice, istorice, stilistice, linguistice, așa cum se practica în toate țările de cultură și chiar și la noi. Inițiatorul mișcării de emancipare a criticii din faza generalului și a culturalului și de îndrumare a ei pe calea cercetărilor speciale a fost C. Dobrogeanu-Gherea" *(T. Maiorescu,* II, 1940, p. 280). Pentru ca în ultima sa profesiune %

de credinţă, conferinţa radiofonică din 1941, *Cariera mea de critic,* să revină : „Noi am avut un singur mare cap critic, care nu ne-a dat însă şi o operă critică : pe T. Maiorescu" (Anonymus Notarius, *E. Lovinescu,* în volumul omagial din 1942, p. 208).

Criticul, aşadar, a ştiut să facă fundamentala distincţie între un merit istoric, de iniţiativă, şi valoarea intrinsecă a unei acţiuni sau a întemeierii ei teoretice. Recunoscîndu-1 pe primul în cazul lui Gherea, el respingea pe toate celelalte, cu atît mai vîrtos parcă. „Critica «ştiinţifică»- a lui Gherea şi sistemul dogmatic al lui M. Dragomirescu — precizează Eugen Simion în monografia sa, *E. Lovinescu — scepticul mîntuit* — joacă, alături de N. Iorga, în viaţa spirituală a lui Lovinescu, rolul pe care îl au Taine şi Brunetiere în foiletonistica lui Jules Lemaître şi Anatole France. Puţina (uneori mai marea) stimă intelectuală e urmată de o negaţie fundamentală, nu a omului, ci a dogmei pe care o reprezintă. E cazul lui Gherea, faţă de care [...] Lovinescu ia o poziţie de superioară obiectivitate. Textul cel mai convingător e cel din *Critice,* IV, 1916. Animatorului socialist îi recunoaşte meritul de a fi deschis, la noi, calea criticii interpretative, adevărata formulă a criticii moderne" (E. Simion, *op. cit.,* p. 175—176). Autorului monografiei i se pare că amestecul de rezerve şi de adeziuni din revizuirea lovinesciană s-ar datora faptului că „Lovinescu are, în fapt, în vedere aspecte diferite, şi frazele sale se bat, numai la suprafaţă, cap în cap. El judecă o dată talentul, stilul, opera sub aspectul speculaţiei intelectuale (şi concluziile sînt cît se poate de defavorabile), altă dată caută formula, şi pe aceasta, fără a o aproba în litera ei, o socoteşte a fi în aplicaţia la obiect şi în efortul de interpretare punctul de pornire a criticii româneşti. Dar tot el manifestă faţă de ***metoda*** lui Gherea cea mai adîncă neîncredere. Punînd opera literară sub semnul «determinismului economic» şi dîndu-i o »aplicare genetică« silnică, Gherea ar părăsi terenul adevărat al criticii: emoţia estetică. In această chestiune Lovinescu, cu toate semnele de simpatie, e intratabil : critica nu poate fi decît *estetică,* ceea ce nu înseamnă că ea întoarce spatele altor discipline cu care, în chip fatal, se întretaie. Autorul *revizuirilor* ajunge, atunci, la ideea *criticii complete,* susţinută şi de Ibrăileanu şi de G. Călinescu, reluată şi astăzi cînd e vorba de posibilităţile criticii" *(op. cit.,* p. 178).

Teza lovinesciană din articolul de revizuire închinat lui Gherea, după care acesta este adevăratul întemeietor al criticii literare româneşti, a fost acceptată de majoritatea celor care s-au ocupat de personalitatea şi importanţa criticului de la *Contemporanul.* Chiar şi G. Călinescu în *Istoria* sa, deşi formulează o critică mult mai severă la adresa acestuia (şi care se calchiază aproape perfect pe judecăţile lovinesciene, uneori pînă la literalitate), îi recunoaşte, în spiritul înaintaşului său, un singur merit temeinic : „Şi de altfel, dacă foarte puţin se mai poate reţine din opera lui Gherea [...] importanţa istorică a criticului nu trebuie neglijată. Maiorescu se mulţumise să formuleze cîteva propoziţii estetice, să respingă scurt pe unii şi să atragă atenţia asupra altora. Critică propriu-zisă n-a făcut. Articolele lui Gherea sunt bombastice din toate punctele de vedere, dar sunt lungi analize de opere" *(Istoria literaturii române dc la origini pînă în prezent,* 1941, p. 487 ; textul a rămas neschimbat în ediţia a doua a cărţii).

Teza lovinesciană despre importanţa lui Gherea ca întemeietor al adevăratei critici româneşti, după ce iniţiativa aparţinuse lui Maiorescu, care a abandonat-o însă din neînţelegere sau lipsă de vocaţie pentru formele ei mai complexe, a fost acceptată cu atît mai mult de cei care s-au ocupat direct de criticul socialist. Ei citează textul lui Lovinescu din 1915 (de cele mai multe ori din versiunea aflată în *Critice,* IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920), sau din una din formulările ulterioare *(T. Maiorescu,* 1940). Astfel, G. Ivaşcu în capitolul despre *C. Dobrogeanu Gherea* din tratatul academic *Istoria literaturii române,* III, 1973, p. 634, scrie : „Deosebit de semnificativ ni se pare că unul din puţinii care, în acea perioadă de confuzie şi de intoleranţă ideologică, aveau să recunoască rolul istoric al lui Gherea a fost tocmai E. Lovinescu, cel mai prestigios descendent al liniei maioresciene [...]. Apreciind la justa lui valoare şi elogiind pe Titu Maiorescu [...] Lovinescu — cu conştiinţa, de altfel, dacă nu formulată expres, a procesului dialectic respectiv — departe de a-1 opune pe Gherea, şi încă în mod peiorativ, mentorului junimist, a recunoscut rolul, istoriceşte determinat, şi meritele criticului de la *Contemporanul."*

In acelaşi sens ai punerii în valoare de către Lovinescu a meritelor unui întemeietor, s-a exprimat şi Mircea Iorgulescu în studiul *Despre Gherea,* 1975 (în volumul *Firescul ca excepţie,* 1979, p. 73) pentru ca Z. Ornea să considere teza lovinesciană un adevăr cîştigat al istoriei criticii româneşti şi să o ia ca atare în *Preliminarii* la *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea,*

1983, p. 21 : „Lovinescu o făcuse încă din 1914, cînd spusese: «Cu C. Dobrogeanu-Gherea începe deci critica literară românească»."

Intr-o poziţie cu totul aparte se înscrie Florin Mihăilescu în amplul studiu despre *E. Lovinescu şi antinomiile criticii* mai sus citat. Luînd în discuţie textul revizuirii din 1915, el crede a putea descoperi o deficienţă de moment a logicii autorului atunci cînd acesta considera o axiomă primatul esteticii (impus de Maiorescu) şi recunoaşterea meritelor de întemeietor ale lui Gherea, care se înscriu în sfera aspectelor analitice — de altminteri şi aceasta foarte redusă :

..Or, Gherea, deşi afirmă necesitatea analizei estetice, o reduce la prea puţin : la consideraţii despre aspectele tehnice, formale ale operei de artă. «Din nefericire, critica estetică, şi deci adevărata critică, se reauce numai atît în opera d-lui C. Dobrogeanu-Gherea.»

Lovinescu conqhide astfel asupra unei carenţe esenţiale şi totuşi, pe de altă parte, vorbeşte de victoria, surprinzătoare prin inegalitatea în şens invers a oamenilor, a lui Gherea asupra lui Maiorescu, dîndu-i însă accepţia speciala, de victorie a criticii literare, întemeiată în înţelesul ei modern, analitic şi explicativ, de cel dintîi, asupra celei culturale, ^a care s-ar fi oprit cel de-al doilea. Ceea ce uită, în chip cu,.totul neaşteptat, Lovinescu este faptul că, elaborînd principiul disocierii valorilor în judecata estetică, Maiorescu este, cu toate acestea, adevăratul întemeietor al criticii noastre literare moderne prin aşezarea ei pe făgaşul unei evoluţii proprii (ceea ce este fundamental!), dacă nu şi prin utilizarea tuturor formelor interpretative mai noi.

Dar dacă Lovinescu uită acum dintr-o întîmplare acest lucru, nu înseamnă că nu e conştient de el. Dincolo de valorile sale tehnice, pe care el însuşi le-a îmbogăţit sensibil, critica modernă i-a apărut întotdeauna drept o critică estetică, şi fondatorul criticii estetice 1-a considerat întotdeauna pe Maiorescu şi nu pe Gherea ; altfel de bună seamă nici nu s-ar fi putut" /(op. *cit.*, cap. *Maiorescianism şi militantism estetic,* p. 300).

Articolul de revizuire despre C. Dobrogeanu-Gherea rămîne unul pe deplin caracteristic pentru poziţia autorului său în 1915 şi nu va suferi decît unele mici retuşuri stilistice în versiunile ulterioare, ideile lui fundamentale rămînînd neschimbate. Aceasta şi datorită faptului că activitatea criticului de la *Contemporanul* nu a mai constituit obiectul preocupărilor lui Lovinescu, el socotind-o iremediabil perimată. Atitudinea din această nouă revizuire este tot atît de radicală, tonul la fel de categoric, casant, lăsînd să transpară totuşi o oarecare satisfacţie pentru reuşita „execuţiei". Ca şi în celelalte articole de acelaşi gen, argumentarea este şi acum sumară, redusă la esenţial, Lovinescu alegîndu-şi doar cîteva teme ale gîndirii critice gheriste si susţinîndu-le cu exemple la fel de reduse. Concluzia asupra ansamblului este categoric negativă ; căci deşi i-a subliniat importanţa istorică, el crede că scrierile lui Gherea nu vor mai găsi în viitor cititori. E o afirmaţie care trebuie luată drept expresia constatărilor pe care le făcea un critic de orientare estetică în acel moment istoric. Gherea şi gherismul, dar şi izvoarele de ordin ideatic şi istoric din care obîrşeau, au avut o posteritate mult mai complexă şi cu adevărat vie, îndeosebi după dispariţia lui Lovinescu, cel care se exprimase atît de peremptoriu. Afară de aceasta, prin H. Sanielevici şi G. Ibrăileanu, ideile criticului socialist îşi aflaseră o continuare, o dezvoltare originală şi deci o oarecare valabilitate, constituindu-se, observăm noi acum, într-unui din termenii dialecticii criticii contemporane chiar cu autorul revizuirilor.

COMICUL DUREROS

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 50, 23 octombrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Articolul e un comentariu complementar la cronica făcută lui *Boubouroche* în acelaşi ziar (în actualul volum de *Opere,* p. 84).

Este discutabil că situaţia unui personaj ridicol ajunge uneori să trezească rîsul acolo unde ar trebui să inspire milă: comicul se constituie totdeauna pe seama cuiva, ceea ce poate însemna: în dauna cuiva. Dar atmosfera de voioşie din piesa lui Courteline şi, în genere, din teatrul său, nu ni se pare că ar justifica respectivului personaj caracterizarea pe care o încearcă Lovinescu.

TEATRUL NAȚIONAL :
„TRANDAFIRII ROȘII", POEM SIMBOLIC IN 3 ACTE DE ZAHARIA BÂRSAN

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 2, 24 octombrie 1915, p. 587—588. la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem •extul.

Premiera „poemului simbolic" *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan, scriitor care se afirmase mai mult ca actor pe scenele timpului și mai puțin ca autor, deși la data respectivă avea la activ cîteva piese jucate, a avut loc la 12 octombrie 1915, la Teatrul Național din București, cu Aristide Demetriâde (Zefir), Olimpia Bârsan (Liana), Elvira Popescu (Lăcrămioara) etc. Reprezentația a constituit un mare succes de public și întrucltva și de critică, mulți avînd impresia că e vorba de un eveniment memorabil în istoria teatrului românesc. Fluența versurilor, stilul liric și declamator au fost bine puse în valoare de echipa de actori și de acest fapt se resimte întreaga cronică a lui Lovinescu, pe care îl vedem încercînd să disocieze între valoarea spectacolului și cea a textului, cumpăna judecății înclinînd totdeauna la el spre valoarea literară, spre originalitate și spre structura dramatică, asupra cărora, acum, ezită în mod semnificativ să se pronunțe, mărturisindu-și neputința de a se decide după o simplă vizionare a piesei. Aceasta lasă o poartă larg deschisă rezervelor pe care le va exprima ceva mai tîrziu și care vor sta la temelia judecăților mai severe din *Istoria literaturii române contemporane,* 1937, unde, considerînd că *Trandafirii roșii* rămîn singura creație valabilă a lui Zaharia Bârsan, leagă destinul ei de gustul „tuturor iubitorilor de feerie și de basm, cu străveziu tîlc simbolic", al publicului „pasionat de teatrul în versuri" (ed. cit., p. 350).

TEATRUL NAȚIONAL :
„ULIUL", COMEDIE IN TREI ACTE DE FRANCIS DE CROISSET

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 3, 31 octombrie 1915, p. 36, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Uliul (în original : *L'Epervier)* de Francis de Croisset face parte din acea serie de piese pe care direcțiile teatrelor noastre contau pentru un sigur succes de public și de casă. Acțiunea se petrece în mediile cosmopolite ale tripourilor și cazinourilor de lux și a prilejuit apariții dacă nu roluri pe măsura unor actori ca Aristide Demetriâde, Măria Filotti și Gh. Storin. E. Lovinescu o consideră în aceeași serie cu *Amicul Teddy* și cu *Cocuța,* adică a pieselor ușoare și lipsite de orice valoare, dar care, prin subiect și mediu înfățișat, puteau atrage publicul de atunci. Faptul că el se „oprește" fie și pentru a semnala asemenea spectacole, cărora nu le putea găsi nici un merit, atestă situația și obligațiile sale de cronicar" al momentului teatral respectiv, asupra căruia trebuia să lase mlcar informații.

TEATRUL REGINA MĂRIA :
„FLUTURELE DE NOAPTE", DRAMA IN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 4, 7 noiembrie 1915, p. 47—48, și nr. 5, 14 noiembrie 1915, p. 59, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

In *Critice,* III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 197—207, figurează o versiune mult schimbată din punct de vedere stilistic, sub titlul : *Henry Bataille — Măria Bașkirtseff și Thyra de Marliew.*

In *Critice,* III, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1927, p. 49—54, textul e reprodus intr-o formă și mai succintă, sub titlul: *Devierea liniei sufletești a Măriei Bașkirțeva,* constituind subcapitolul 7 al capitolului III. *Adevărul istoric și psihologic, in teatru.*

Fluturele de noapte (în original: *Le Phalene)* de Henry Bataille (1872—1922) este, ca toate piesele acestui dramaturg de mari succese în acea epocă, o dramă „puternică", impregnată de erotism, de data aceasta speculînd situația unei femei excepțional dotate din punct de vedere intelectual, dar care, amenințată

de o boală necruţătoare, se prăvăleşte în desfrîu pentru „a-şi trăi viaţa" într-un mod cu totul diferit de ceea ce lăsase să se întrevadă existenţa ei de pînă atunci. Dramaturgul s-a inspirat în parte din viaţa Măriei Bashkirtseff (1860—1884), o tînără rusoaică sensibilă, talentată şi bogată, care a murit în plină tinereţe după ce a trăit mai mulţi ani în atmosfera cosmopolitismului artistic şi a cercurilor mondene din capitala Franţei. *Jurnalul ei,* publicat postum, într-o primă versiune în 1885, a produs o puternică impresie prin stilul de frenezie vitală împletit cu sentimentul morţii. In ciuda disponibilităţii ei sentimentale, Mărie Bashkirtseff nu a coborît însă treptele moralei pentru a ajunge acolo unde o duce imaginaţia lui Bataille.

Fluturele de noapte, o producţie foarte recentă a dramaturgului (premiera mondială a avut loc în 1913), s-a jucat de către Compania Marioara Voiculescu-Bulandra, cu directoarea teatrului în rolul principal, dar fără a recolta cu adevărat un succes, în stagiunea de toamnă a anului 1915.

EXOTICII...

n

Apărut în două numere din *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 65, 9 noiembrie 1915, p. 1 şi nr. 73, 19 noiembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Observaţiile acestea pe marginea unor piese de teatru caracteristice pentru succesul repurtat pe scenele pariziene şi bucureştene din acei ani dezvăluie în Lovinescu preocuparea pentru acest „tip", pătruns şi în literatură, după ce îşi făcuse apariţia în viaţa socială. Fără să fie un articol de moralizare directă, articolul criticului îşi exprimă destul de categoric oponenta faţă de tipul „deşţăratului" care existase şi mai înainte în mediile aristocratice prin excelenţă cosmopolite, dar care devenise acum vizibil şi în medii mai modeste şi era exploatat de unii scriitori desigur datorită curiozităţii publicului larg pentru ceea ce putea fi „psihologia" lui.

TEATRUL REGINA MĂRIA : „CĂMINUL" („LE BERCAIL"), PIESA IN TREI ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 6, 21 noiembrie 1915, p. 71—72, şi nr. 7, 28 noiembrie 1915, p. 80, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Cronica lui E. Lovinescu la *Căminul* (în original : *Le Barcail)* de Henry Bernstein a fost prilejuită de spectacolul care a avut loc la Teatrul Comedia — Compania Marioara Voiculescu Bulandra — în stagiunea de toamnă a anului 1915, cu Lucia Sturdza-Bulandra şi Ion Manolescu în rolurile principale. Piesă de tinereţe a reputatului dramaturg (1876—1953), *Căminul* se deosebeşte de celelalte creaţii ale lui Bernstein prin lipsa unor contraste violente şi prin finalul pilduitor, rare face pe tînăra eroină, o femeie romanţioasă rătăcită, să se întoarcă la datoriile şi la fericirea ei conjugală, după o dramatică aventură nefericită. Cronica lui Lovinescu subliniază toate acestea, în consens cu judecăţile altora, dar cuprinde şi unele constatări generale cu privire la teatrul lui Bernstein, care rămîn semnificative pentru concepţia proprie despre arta dramaturgiei. Toate observaţiile şi recomandările pe care le face în termeni categorici, deşi prea succinţi, se înscriu în aceeaşi concepţie clasică despre teatru şi construcţia dramatică, pe care dramaturgii români, mai ales tineri, le nesocoteau atît de vădit în acea vreme.

BULGĂRAŞ

Apărut în două numere din *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 77, 23 noiembrie 1915, p. 1, şi nr. 85, 1 decembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Este o prezentare făcută cu o vădită simpatie a unui artist care 1-a atras pe Lovinescu mai puţin prin arta sa şi mai mult prin excentricitatea comportării şi a stilului de viaţă. Criticul 1-a cunoscut pe Bulgăraş la Paris, unde acesta venise pentru „studii" şi unde avea să petreacă mai mulţi ani de existenţă boemă şi dezordonată, atît de diferită de aceea a lui Lovinescu însuşi. Articolul este scris, după toate probabilităţile, în legătură cu prima expoziţie de pictură şi desene a artistului (4—27 noiembrie 1915).

Petru Bulgăraş (născut la Bîrlad în 1885) a fost o certă promisiune în prima parte a carierei sale, cînd a şi obţinut unele succese ; s-a specializat în peisaje, flori şi mai ales portrete. Nu a izbutit să se impună ca un nume în istoria picturii româneşti şi a încetat din viaţă în 1939.

INTERMEZZO : CAZUL A. DE HERZ—ROBERTO BRACCO

Apărut în *Flacăra,* anui V, nr. 8, 5 decembrie 1915, p. 87—89, la rubrica „Revizuiri literare", de unde reproducem textul.

In *Critice,* III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, figurează o versiune schimbată din punct de vedere stilistic, constituind punctul 2. *„Paiajenul" d-lui A. de Herz* al capitolului 7. *Contribuţii de istorie literară.*

In *Critice,* III, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1927, p. 105—109, se publică o nouă versiune cu unele modificări de ordin stilistic, intitulată *„Paiajenul" d-lui A. de Herz şi „II perfetto amore" al lui Roberto Bracco* şi constituie punctul 2 din capitolul *VII. Contribuţii de istorie literară sau arta de a prelucra materiale streine.*

Acest articol, care semnalează similitudinile profunde între piesa lui A. de Herz şi aceea a dramaturgului italian Roberto Bracco, face parte dintr-o serie de descoperiri de izvoare de inspiraţie pe care criticul le-a făcut atunci şi de care au „beneficiat" şi Zaharia Bârsan, D. Anghel, Mihail Sorbul şi G. Coşbuc. Deşi în cazul lui Herz, Lovinescu nu uită să sublinieze superioritatea piesei sale asupra modelului de la care se vede că a plecat, asemenea divulgări nu fac plăcere nimănui, mai ales nu scriitorilor care vor să-si rezerve meritele integrale în legătură cu creaţia proprie. (Poate că asemenea operaţii fireşti în istoria literară să fi fost atît de rău primite de public datorită compromiterii lor de către un Caion în cazul celebru al lui Caragiale.)

Precizăm că titlul primei versiuni, *Cazul A. de Herz...,* este este o replică a criticului la articolul dramaturgului, *Cazul E. Lovinescu,* din 1909 *(Sămănătorul,* VIII, p. 929), prin care acesta răspunde observaţiilor făcute atunci de critic în legătură cu *Noaptea învierii :* această piesă ar fi fost inspirată de drama *De peste prag* de E. Lovinescu. (Detalii asupra acestei atribuiri le vom da în notele la volumul de Opere în care va intra şi dramaturgia sa.)

Articolul lui Lovinescu este prilejuit de reluarea comediei *Păianjenul* de A. de Herz pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în toamna anului 1915, cu V. Valentineanu şi Olga Culitza în rolurile principale. Premiera avusese loc la 9 ianuarie 1913, cu Măria Giurgea, Tony Bulandra şi N. Soreanu şi constituise un mare succes, piesa fiind considerată capodopera comediei de salon în teatrul românesc. In ciuda „divulgărilor" lui E. Lovinescu despre inspiraţia autorului, *Păianjenul* a continuat să se joace cu succes, înregistrînd imediat după război peste 100 de reprezentaţii, ceea ce nu se mai întîmplase decît cu comediile lui Caragiale.

TEATRUL NATIONAL : „LA RUE DU SENTIER", COMEDIE IN PATRU ACTE DE P1EHRE DECOURCELLE ŞI A. MAUREL

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 8, 5 decembrie 1915, p. 91—92, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

In strada Sentier de Pierre Decourcelle şi A. Maurei s-a jucat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în stagiunea de toamnă a anului 1915 cu Tina Barba în rolul principal, secondată de Constantin Radovici, Gh. Storin, Al. Mihalescu, Eugenia Ciueurescu etc. Cronica foarte severă pe care E. Lovinescu o face spectacolului, şi mai ales ideii de a se juca o astfel de piesă pe prima scenă a ţării conţine un reproş ce revine şi sub pana altor cronicari, dar corespunde unei situaţii de fapt. Dincolo de accentele de categorică condamnare, criticul are prilejul de a reveni asupra procedeului nefast de a se juca anumite opere dramatice doar pentru a satisface dorinţa de succes a vedetelor teatrului.

EMA...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 90, 6 decembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol este unul „marginal" la cronica pe care Lovinescu o făcuse piesei lui H. Bernstein, *Căminul,* şi dezvoltă unele considerații despre tipologia femeii romanțioase, pe care Flaubert o imortalizase în imaginea Emei Bovary. De fapt, este o condamnare a „inspirației" lui Bernstein, care se pricepuse să aranjeze într-o structură dramatică mai mult sau mai puțin de efect un caz deja tratat în marea literatură.

Dincolo de observațiile criticului despre similitudinea dintre cele două eroine, trebuie reținut rolul de comentator pe care şi-1 asumase la *Rampa nouă ilustrată* şi care-i va dubla activitatea de cronicar desfăşurată simultan în *Flacăra.*

TEATRUL REGINA MĂRIA : „SA DIVORȚAM", COMEDIE IN TREI ACTE DE VICTORIEN SARDOU ŞI EMILE DE NAJAC

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 9, 12 decembrie 1915, p. 103—104, de unde reproducem textul.

Una din ultimele premiere ale stagiunii din acel an a Teatrului Regina Măria a_ fost această prăfuită comedie (în original, *Divorcons),* în care au apărut Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Gh. Ciprian, C. Stăncesou şi C. Toneanu, dar şi Mania Ventura, pe care închiderea teatrelor pariziene o făcuse să revină în țară. Autorul, Victorien Sardou (1831—1908), a fost unul dintre cei mai populari autori dramatici francezi din ultima jumătate de veac; dar piesele lui, care i-au adus un imens succes şi o mare avere, foarte invidiată de confrați, sînt caracteristice pentru stilul superficial al dramaturgiei din timpul celui de al II-lea imperiu şi din al celei de a III-a republici. *Să divorțăm, o* comedie reprezentată pentru prima oară cu peste trei decenii în urmă (1880), nu constituie o piesă caracteristică pentru un autor care şi-a cucerit celebritatea mondială prin *Madame Sans-Gene, Tosca, Fedora* şi *Rabagas.*

LEGENDA TRANDAFIRILOR ROŞII

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 98, 14 decembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

E o revenire la cronica propriu-zisă închinată spectacolului (v. actualul volum de *Opere,* p. 117).

Afirmaţia lui E. Lovinescu despre similitudinea de subiecte in cazul *Trandafirilor roşii* şi al *Jertfei* lui D. Anghel, de unde el ar fi fost luat, 1-a silit pe Zaharia Bârsan să încerce o promptă punere la punct în acelaşi ziar în care apăruse articolul criticului :

„Scrisoare deschisă d-lui Eugen Lovinescu

Ai ridicat chestiunea originalității simbolului din poemul meu *Trandafirii roşii.* îl găseşti frumos, mă bucur ; original nu, nu mă supăr. Ai găsit că *l-am luat pe de-a-ntregul dintr-o povestire a mult regretatului D. Anghel, intitulată „Jertfa".* In distinsa ta calitate de critic conştiincios, pentru care te stimez, ai dat în vileag această descoperire, ca să se facă lumină întru cinstea literaturii noastre. Foarte bine. Sunt sigur însă că n-ai făcut-o cu multă tragere de inimă, nu-i aşa ? Oricum, nu e tocmai uşor să arunci norii negri ai adevărului pe cerul senin al unui succes aşa de curat; ce greu ți-o fi venit!

De sinceritatea mea cred că nu te îndoieşti. Nici de cinstea mea sufletească. Uite, îți mărturisesc că-mi pare rău de ce-ai făcut. Tu nu ai nici o vină, recunosc, tu ți-ai făcut datoria; ai ridicat un văl... care trebuia ridicat într-o bună zi... cu toate că n-aş fi voit să fie ridicat. O umbră de bucurie am totuşi că a fost ridicat frumos de-o mînă de prieten.

Şi-acum ascultă-mă cu inimă curată. Cum să încep ? De-ai şti ce greu îmd vine... Să încep cu o declarație, sugerată de vorbele tale, prin cari voiai să-mi aduci o circumstanță uşurătoare : «‹‹.S-ar *putea întîmplă,* zici tu, *să existe vreo legendă populară sau literară străină»;* din care şi eu şi Anghel ne-am fi luat subiectul. Nu ştiu, eu nu cunosc nici una ; mai mult, cred că nu există. De unde am luat subiectul, atunci ? Iarăşi nu ştiu! Poate s-a închegat din vagabondările şi din visurile mele romantice de la 20 de ani. Aşa mi se pare. Ştiu că îl am de mult, de foarte mult în mine. încet, încet, a crescut, s-a rotunjit şi a luat forma de azi.[...]

In decursul vremei pe cînd povestea trandafirilor roşii se clarifica în mintea mea, rob unui păcat al meu, o spuneam multora şi mulţi pe cari mi-i aduc aminte şi pe care îi voi oiţa mai la vale o ştiu cred de 12—14 ani, cînd nici nu-1 cunoşteam încă pe D. Anghel.

Intr-o noapte, sunt poate 6—7 ani de-atunci, am stat pînă dimineaţa de vorbă ou mult regretatul poet, la Durieu : una din multele şi neuitatele mele nopţi. Ce nu ne-aim spus ? Tu ştii prietenia noastră de pe vremuri. N-aveam taine unul pentru altul. Atunci i-am povestit eu şi subiectul poemului. I-a plăcut mult. I-am povestit, atît cît ştiam atunci, sfîrşitul, actul al II-lea şi al III-lea, cu moartea lui Zefir, atît aveam în minte.

A trecut nu ştiu cîtă vreme în care Anghel stăruia mereu să-1 scriem împreună, lucru la care nu m-am învoit. Mai tîrziu, sunt vreo 3—4 ani de atunci, dacă nu mă înşel, într-o după-amiază la «Imperial», după o discuţie vehementă de ordin cu totul intim, el brusc întoarce conversaţia:

— Ştii că am să scriu şi eu povestea ta cu trandafirii.

Mirat, i-am argumentat în toate felurile că nu face bine să-mi ia subiectul. L-am rugat, l-am minţit chiar că am un act şi jumătate din el, numai să-1 abat de la ideea asta. N-a fost chip.

— Am să scriu că am auzit-o de la tine! Au fost ultimele vorbe ou cari s-a ridicat de la masă. M-am uitat după el foarte mîhnit de gestul acesta, cu atît mai ciudat cu cît venea de la un prieten.

Atunci, numaidecît, în mîhnirea mea, am povestit această scenă la foarte mulţi prieteni şi cunoscuţi, pe care îi rog acuma să pună mărturie de adevărul afirmaţiilor mele. Cineva a asistat chiar la scena dintre mine şi Anghel, dar nu-mi aduc aminte cine a fost.

După puţin timp, îmi spune un prieten, mi se pare Constantin Giulescu, îi cer iertare dacă mă înşel, îmi spune :

— Ai văzut povestea ta cu trandafirii în *Minerva* de ieri ?

— Spune că a auzit-o *de* la mine ?

; ,. —i Nimic !

Pe urmă *Jertfa* a apărut în volumul *Oglinda fermecată.* Din întîmplare l-am găsit la regizoratul teatrului.

Am citit cu atenţie povestea lui Anghel şi... în bogata lui fantezie, povestea a ieşit din simplicitatea cu care i-am spus-o eu şi în oare am scris-o pe urmă, şi-a păstrat numai sfîrşitul ou moartea visătorului.

Iată, dragă prietene, cum am împrumutat eu «pe de-a-ntregul» legendă trandafirilor roşii. Poate că ai făcut bine că ai ridicat vălul de pe această chestiune şi m-ai făcut şi pe mine să vorbesc *ca să se lumineze un punct de istorie literară,* cum zici tu.

Iţi declar pe cuvîntul meu de onoare că tot ce ţi-am spus e cel mai simplu şi cel mai pur adevăr."

După care Zaharia Bârsan face un apel la „toţi cei care cunosc subiectul poemului meu [...] să-mi vie în ajutor cu declaraţiile lor". Şi conchide, revenind la problema „împrumutului", ridicată de Lovinescu :

„Cît despre apropierea pe oare o faci şi au mai făcut-o unii, a poemului meu cu povestea lui O. Wilde, *Privighetoarea şi trandafirul,* îţi declar că n-am ounoscut-o şi n-o cunosc decît din *Poezia depărtărei* a d-lui D. Zamfirescu, piesa jucată de-abia acum 4 ani mi se pare pe scena Teatrului Naţional.

Al tău cu toată dragostea,
Zaharia Bârsan"

(Rampa nouă ilustrată, anul I, nr. 101, 17 decembrie 1915, p. 1)

Desigur că, dacă aşa stau lucrurile, responsabilitatea „împrumutului" se mută de la Zaharia Bârsan la D. Anghel, care i-ar fi folosit subiectul viitoarei piese — cu circumstanţa agravantă, deşi nu verificabilă, că autorul *Trandafirilor roşii* 1-a rugat să-i menţioneze măcar indirect paternitatea. Întrucît vocea lui Anghel nu se mai putea face auzită, trebuie să acceptăm versiunea amicului său ; aceasta cu atît mai mult ou cit el a folosit şi altă dată „teme" pe care le dezvolta singur sau în colaborare declarată cu alţii.

In tot cazul, după apariţia în *Rampa nouă ilustrată* a scrisorii lui Zaharia Bârsan, au apărut numeroase articole sau scrisori oare sprijină afirmaţiile sale. Ziarul le-a publicat pe prima pagină, acolo unde apăruse şi articolul lui Lovinescu, sub un titlu luat chiar din textul acestuia *Un punct de istorie literară — Legenda „Trandafirului roşu".* Astfel au fost publicate : *Mărturia d-lui P. Iancovescu,* cuprinzînd şi o discuţie asupra variantelor celor doi poeţi (nr. 103, 19 decembrie 1915) ; *Spinii „Trandafirilor roşii"* de Corneliu Moldovanu, care mai găseşte unele posibile apropieri în opera lui Ovidiu şi a Selmei Lager-

lof, dar blamează „mania" de izvorist a lui Lovinescu (nr. 104, 20 decembrie 1915) ; *Scrisoare deschisă d-lui Z. Bârsan* de Const. A. Giulescu, în care acesta relatează că în timpul unei convorbiri dintre Zaharia Bârsan şi Ilarie Chendi, primul l^ar fi avertizat pe celălalt că Anghel îi va folosi subiectul piesei într-o schiţă proprie .(nr. 105, 21 decembrie 1915); în sfîrşit, în acelaşi ziar (hr. 106, 22 decembrie 1916) se publică o serie de scrisori în sprijinul autorului *Trandafirilor roşii* semnate de Aristide Demetriâde, Nonna Otescu şi doamna Marilena Em. Grârleanu, dar şi *Amintirile unui transilvănean* de Vasile C. Osvadă etc.

TEATRUL NAŢIONAL : „OEDII' REGE", TRAGEDIE IN 5 ACTE DE SOFOCLE

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 11, 20 decembrie 1915, p. 127, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

In *Critice,* V, ed. I, Ed. Viaţa românească, 1921, p. 181—184, figurează o versiune mult mai succintă şi modificată din punct de vedere stilistic, intitulată *Teatrul grec,* textul constituind capitolul 5 din secţiunea *VI. Glose pe marginea cărţilor.*

Articolul lui E. Lovinescu a fost prilejuit de reprezentaţia cu tragedia lui Sofocle pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în seara zilei de 7 decembrie 1915. A fost un spectacol festiv, cil ocazia împlinirii a patruzeci de ani de teatru ai lui Constantin Nottara, care a apărut în rolul titular. Muzica de scenă a aparţinut lui George Stephănescu, iar orchestra Ministerului Instrucţiunii a cîntat sub bagheta fiului sărbătoritului, Const. C. Nottara. E curios că deşi acest spectacol de înaltă ţinută artistică a fost considerat de alţi cronicari un moment memorabil în istorai reprezentaţiilor dramatice de la noi din ţară, criticul nu se ocupa deloc de acest aspect şi analizează doar problema predestinării în piesa lui Sofocle, exprimînd punctul de vedere al unui „modern", aşa cum avea să facă mai totdeauna cînd lua în discuţie vreo operă din literatura clasică. Este posibil ca acest lucru să se explice prin aceea că la *Rampa* el nu deţinea rolul de cronicar teatral, ci de comentator al vieţii teatrale şi de glosator pe marginea spectacolelor, pe care, în sensul propriu al cuvîntului, le prezentau alţi critici.

MELODRAMA REGELUI OEDIP... '

I Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 105, 21 decembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Intr-o formă mult simplificată, articolul este reluat în *Critice,* V, ed. I, Ed. Viaţa românească, 1921, p. 181—184, sub titlul *Teatrul grec.*

In *Critice,* II, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1926, p. 194—195, o versiune redusă şi modificată din punct de vedere stilistic figurează drept punctul 2. *Consideraţii asupra teatrului grec.* datat *1909,* din capitolul IX al secţiunii *Metoda impresionistă.*

E un comentariu în continuarea celui prilejuit de spectacolul festiv amintit cu *Oedip rege* de Sofocle pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti. Observaţiile foarte sumare'ale criticului (care poate s-ar fi cerut completate cu exemple mai numeroase din dramaturgia lui Shakespeare, Schiller, ca să nu mai pomenim de aceea a lui Victor Hugo) surprind, desigur, un adevăr. Rămîne însă discutabil că teatrul mai vechi ar conţine momente, scene sau situaţii melodramatice ; cu mai multă legitimitate s-ar putea admite că melodrama a preluat de la acesta elemente de un anumit tip şi le-a concentrat abuziv, speculînd în mod deliberat eterna nevoie a publicului de a se emoţiona uşor şi de a crede în soluţiile simple, în coincidenţe şi în lovituri de teatru.

TEATRUL NAŢIONAL : „SAMSON", PIESA IN PATRU ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 12, 2 ianuarie 1916, p. 140, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Samson de Henry Bernstein a fost ultima premieră a anului 1915 la Teatrul Naţional din Bucureşti. Era, de fapt, o reluare, deoarece mai fusese pusă în scenă cu cîţiva ani mai înainte de Compania Davila, avîndu-1 ca protagonist pe acelaşi Constantin Radovici.

Samson (1907) este una dintre cele mai caracteristice piese ale lui Bernstein, reprezentativă pentru latura „tare" a inspira-

ției sale. Conflictul de ordin sentimental cade însă de data aceasta pe planul secund și drama se consumă între doi bărbați, dintre care unul urzește o răzbunare cruntă împotriva celuilalt', pe deplin conștient că aceasta îi va fi și lui fatală.

IDOLUL

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 114, 3 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Comentariul acesta, care ia ea punct de pornire drama *Gioconda* de Gabriele D'Annunzio, îi servește criticului pentru a se distanța de idolatria artei, a Artei cu majusculă, pe oare o vedea proliferînd, în descendența romantismului, pînă în zilele sale, mai degrabă în mediile de veche oultură, cum era Parisul dinainte de primul război mondial. La cultul Artei, proclamat împotriva vieții, criticul adaugă și imoralismul ilustrat ostentativ și cu trufie de întreaga operă a scriitorului italian.

Aceste disocieri sînt cu atît mai prețioase pentru dtefinirea profilului lui E. Lovinescu cu cît el însuși era un *homo aestheticus* ; nu însă și un estet propriu-zis. A fost un disociator al valorilor, nu un nesocotitor cinic al moralității, de felul celor ce se complac în atmosfera estetismului, a boemei și disoluției morale.

TECNICĂ

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 120, 9 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Observațiile lui E. Lovinescu asupra tehnicii teatrale conțin multe elmente valabile în genere; mai interesante ni se par însă ele în măsura în care trădează concepția sa clasică asupra teatrului. Felul ușor în care trece peste Shakespeare și modelele extrase pe care și le alege pentru demonstrație, *Oedip rege* de Sofocle și o dratmă lirică și declamatoare modernă, *Gioconda* a lui D'Annunzio, sînt pilduitoare pentru susținerile și disocierile în care se înscriu experiența și preferințele criticului în materie de dramaturgie.

TEATRUL REGINA MĂRIA : „GIOCONDA", DRAMA IN PATRU ACTE DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 14, 16 ianuarie 1916, p. 163—164, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Gioconda, pe care E. Lovinescu o numește cea mai realizată dramă a lui Gabriele D'Annunzio, a constituit ultima premieră prezentată de Compania Marioara Voiculescu-Bulandra la începutul anului 1916. A fost un insucces, în ciuda interpretării prin care Tony Bulandra, Lucia Sturza-Bulandra și Marioara Voiculescu s-au străduit să dea viață unei intrigi false și mai ales nedramatice, avînd ca idee superioritatea artei asupra moralei comune. Specia teatrului liric și declamator nu era în genere agreat de critic ; el găsește încă o d'ată prilejul, și anume într-un caz mai ilustru, să-și afirme categorica oponentă. Din cuprinsul cronicii se vede că el cunoștea piesa in interpretarea ei pariziană ; după cum mai văzuse și alte piese de D'Annunzio, față de care se arată la fel de sever. (Pomenind de *Le miracle de Saint-Sebastien* el comite o inadvertență, deoarece piesa poetului italian poartă numele *Le martyre de Saint-Sebastien.)*

MAI MARE CA NATURA...

Apărut în *Rampa nauă ilustrată,* anul I, nr 129, 18 ianuari 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Această foarte succintă schiță de psihologie dramatică ia în, discuție exagerările pe care arta realistă și le îngăduie pentru a realiza un tip uman caracteristic, de fapt rezumativ, dacă nu esențializat. Respingând' ideea că realismul ar fi o simplă fotografiere a naturii, criticul se referă la prezența în cadrul lui a unui procedeu invers și care ar introduce în această formulă de artă adevăratul simbolism.

Observația lui Lovinescu, redusă la un minimum de cazuri și neargumentată mai pe larg (să nu se uite că el scria toate aceste scurte eseuri într-o gazetă de informație culturală, concentrată mai mult asupra spectacolelor teatrale), s-ar fi cerut întregită

şi sprijinită cu mai multe exemple legate de însăşi ideea de „personaj", depăşind cu mult formula strict realistă sau fiindu-i mult anterioară.

LEGENDA TRANDAFIRILOR ROŞII
(încheiere)

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 136, 25 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

La mai bine de o lună după apariţia articolului din *Rampa nouă ilustrată* în care semnala similitudinea de subiecte dintre *Jertfa* lui D. Anghel şi *Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan (v. actualul volum de *Opere,* p. 159), criticul consideră necesar să facă o revenire asupra acestei probleme şi să tragă concluziile în cazul în speţă. In răstimp, în acelaşi ziar apăruseră o sumedenie de articole, scrisori deschise, luări de poziţie, în care semnatarii luau apărarea lui Zaharia Bârsan şi se constituiau martori în favoarea bunei sale credinţe — implicit schimbînd sensul acuzaţiilor posibile spre Ddmitrie Anghel. O parte din aceste texte, fără să-1 incrimineze cîtuşi de puţin pe poetul florilor, de curînd decedat, se referă oarecum defavorabil la adresa criticului care dezvăluise toată afacerea, dîndu-i acestuia un uşor blam. Caracteristic în acest sens este un mic articol de Mihail Sorbul, care, repetînd apărarea dramaturgului în ace-
! laşi sens al priorităţii ideii sale, afirmă (ca şi cum ar fi fost martor al scenei) că Anghel, din nerăbdare, „n-a mai aşteptat aprobarea şi dezaprobarea dilui Bârsan [de a^i folosi subiectul] şi într-o schiţă fugitivă, scrisă pe vremuri ori dictată într-o seară sau după prînz, a dat prilej d-lui Eugen Lovinescu să scrie un articol frumos. De altfel, d. Lovinescu scrie întotdeauna frumos şi poate că dragostea aceasta de frumos a d-lui Lovinescu 1-a făcut de multe ori să se grăbească şi deci să păcătuiască.

Rezultatul acestui «frumos» al d-sale ?...

în fiecare zi un martor, ba chiar şi martore vin să-şi depuie în coloanele *Rampei nouă ilustrată* afirmări cu totul opuse frumosului d-lui Lovinescu.

Şi d. Lovinescu tace. Ce-ar mai putea răspunde ?

E boala noastră a tuturora. Neputînd admira, chiar dacă nu pizmuim, simţim totuşi o cît de mică mulţumire să coborîm cît de cît pe aproapele nostru.

Asta ne face plăcere, o plăcere pe care probabil nu numai românii o savurează" *(„trandafirii roşii" — In jurul unei discuţii,* în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 121, 10 ianuarie 1916, p. 1).

E mai mult ca probabil că astfel de interpretări ale atitudinii şi, intenţiilor sale, precum şi somaţiile din ce în ce mai deschise ,1-au făcut pe E. Lovinescu să iasă dintr-o tăcere pe care unii începuseră s-o considere culpabilă.

Răspunsul lui, categoric şi de elementar bun-simţ, încheie, de fapt, orice discuţie şi este, practic vorbind, conţinut în însăşi scrisoarea deschisă pe care i-o adresa Zaharia Bârsan (v. actualul volum de *Opere,* p. 413). Totuşi, acesta din urmă, cu toate „mulţumirile" pe care i le adusese în mod public pentru faptul că-i dăduse prilejul unei clarificări, a continuat, se pare, a ii destul de iritat de ceea ce Lovinescu afirmase în articol. In *Memoriile* celui din urmă se găseşte o evocare a împrejurării, care ocupă un spaţiu covîrşitor de amplu în cadrul „portretului" pe care i-1 schiţează. „După reprezentarea *Trandafirilor roşii,* am publicat un articol, în ton de obiectivitate şi de cruţare, prin care arătam că subiectul piesei se află într-o scurtă schiţă a lui Anghel apărută cu doi ani înainte. Cum felul acesta de investigaţie literară este rău văzută, pus fiind pe seama invidiei sau a nu ştiu cărei porniri de ponegrire, Bârsan mi-a răspuns şi el pe un ton iritat, arătînd că, aparţinîndu-i, avusese totuşi imprudenţa să povestească subiectul lui Anghel, Ce-1 folosise apoi în schiţa sa. Şi ca şi cum n-ar fi fost de ajuns tonul răspunsului, timp de o lună au continuat apoi în acelaşi ton scrisori de-ale prietenilor lui Bârsan, care confirmau autenticitatea versiunii. Trecînd într-o zi prin dreptul cafenelei Imperial şi zărindu-1 pe scriitor înăuntru, am intrat dinadins spre a avea o explicaţie ou dînsul. Puţin cam încurcat la început, ne-am aşezat prieteneşte la o masă, spre a-i arăta serviciul ce i-am făcut, intrucît, dacă faptul asemănării subiectului schiţat lui Anghel cu cel al piesei lui s-ar fi dat în vileag mai tîrziu, cînd proba cu martori nu mai era ou putinţă, cronologia n-ar fi putut indica altă concluzie decît că el şi-a luat subiectul piesei după schiţa lui Anghel" *(Memorii,* I, 1930, p. 132—133).

Cu alte cuvinte, Lovinescu i-ar fi expus oral prietenului său conţinutul şi argumentaţia din articolul *Legenda „Trandafirilor roşii". — Încheiere.* (E posibil, deci, ca scena să fi avut loc înainte de apariţia acestui articol în *Rampa nouă ilustrată.)* Povestind cele ce s-au întîmplat atunci, Lovinescu îi adaugă şi un final ceva mai hazliu : In timp ce stătea de vorbă cu Bârsan un bătrîn de la o masă vecină ar fi venit la acesta şi, nebănuind' cine este convivul, l-ar fi încurajat cu exclamaţia : „Şi dumneata care pui la inimă toate trăsnaiele unui maniac !"

Lovinescu şi-ar fi deconspirat atunci identitatea, făcîndu-1 pe bătrîn să se retragă încurcat, iar el i s-ar fi adresat lui Bârsan în aceşti termeni :

„Iar dumneata, nene Zahario, nu te tot plînge muiereşte prin cafenele de oameni care nu ţi-au făcut decît bine, nu de alta, dar bătrînul şi-a închipuit că trebuie să fim la cuţite, şi acum, văzîndu-ne împreună, o să creadă că nu eşti om serios.„" (idem, p. 133—134).

ţ

TEATRUL REGINA MĂRIA :

„STRIGOII", DRAMA ÎN TREI ACTE DE HENRIC IBSEN

Apărut în Flacăra, anul V, nr. 16, 30 ianuarie 1916, p. 187—188, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Strigoii de Ibsen s-a jucat la Teatrul Comedia (care pentru un timp a purtat numele de Regina Măria) în partea a doua a stagiunii 1915—1916, cu Ion Manolescu în rolul lui Oswald', Lucia Sturdza-Bulandra în Helene Alving, Tony Bultndra în pastorul Manders şi G. Ciprian în Engstrand. Ea a prilejuit lui Ion Manolescu o creaţie excepţională, care n-a rămas fără influenţă asupra impresiei spectatorului cît priveşte ponderea rolului său, ba chiar şi asupra lui Lovinescu, pe care-1 vedem concentrînd conflictul dramatic în legătură cu personajul Oswald — ce-i drept, partitura cea mai dramatică şi mai „spectaculoasă" a piesei. în realitate, personajul principal este mama acestuia, Helene Alving, şi piesa lui Ibsen nu e decît colateral o dramă a „eredităţii" ; ea e tragedia acestei femei pe care, cu toată puritatea ei morală şi bunele intenţii, o copleşesc „strigoii"

unei existenţe duplicitare, dusă împotriva firii ei şi a adevărului, dbar pentru a respecta morala societăţii în care trăia.

Este ceea ce va observa cu multă pertinenţă un critic al lui Lovinescu, D. Caracostea care, în aceeaşi revistă *(Flacăra,* V, nr. 22, 12 martie 1916) va publica analiza *Critica bucureşteană şi drama lui Ibsen,* continuată în Noua *revistă română,* t. XVIII, nr. 9, 12—19 iunie 1916, p. 136—137, sub titlul : *Crtica noastră dramatică I. Cum o fac gazetele,* întreprinzînd un adevărat proces la adresa cronicarilor de atunci (E. Fagure, A. Bran, Iosif Nădejde), cu referire specială la cel pe oare încă de atunci începuse să-1 considere un ireductibil adversar şi pe care-1 va numi abia la urmă : „...d. E. Lovinescu, mulţumit şi d'-sa de jocul artiştilor (mărturiseşte că interpretarea i-a dat un fior tragic) sintetizează, formulînd! lapidar: «*Strigoii* sunt cristalizaţi în jurul eredităţei». Spre a pune în lumină adevărul acesta şi importantele consecinţe estetice care purced din el, domnia-sa intră într-o serie de eonsideraţiuni de ordin filozofieo-Jiterar, domeniu în care, pentru impresia totalului, nu vom intra acum. [...] Pentru documentarea mai completă a explicărei miezului piesei, cititorul care mai are nevoie de probe are la îndemână celelalte gazete. In toate va afla variaţiuni ale aceluiaşi adevăr, formulat astfel limpede în *Adevărul*: «centrul interesului cade asupra lui Oswald». Cine a citit piesa cu atenţie ştie că nu e aşa" (v. D. Caracostea, *Scrieri alese,* ed. cit., p. 207).

MĂRIA BAŞKIRTSEFF

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 142, 31 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

FATALITATEA . "

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 147, 5 februarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

E un comentariu adiacent cronicii la spectacolul cu *Strigoii* de H. Ibsen, pe care-1 montase Compania Marioara Voiculescu-Bulandra. Observaţiile criticului cu privire la paralelismul ce se poate institui între rolul destinului în tragedia clasică şi cel al

eredităţii în drama modernă rămîn destul de discutabile, mai ales că el nu-şi sprijinea aserţiunile cu argumente mai variate şi mai numeroase, pe care, după opinia noastră, nici nu le-ar fi putut găsi. De fapt, în teatrul modern, ereditatea constituie o excepţie cu totul rară, nu un factor constitutiv al ei, care ar ajunge să înlocuiască destinul sau să joace rolul determinant al acestuia. E. Lovinescu are dreptate să afirme că „Nemaifiind o sancţiune morală, suferinţa devine şi mai tragică", dar această constatare se aplică tot atît de bine Helenei Alving, mama lui Oswald, care este realmente personajul principal al dramei şi adevărata purtătoare a unui destin tragic, aşa cum am arătat în notele la *Strigoii* (în actualul volum de *Opere,* p. 189).

Să notăm, apoi, o inadvertenţă pe care o comite E. Lovinescu : tînărul Oswald, nu „rîvneşte la propria lui mamă", cum se afirmă în articol, ci la tînără lui soră, Regine Engstiand, despre care nu ştie însă că îi e rudă.

TEATRUL REGINA MĂRIA :
„POLICHE", COMEDIE IN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE ŞI DE MARIOARA VOICULESCU

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 17, 6 februarie 1916, p. 198, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul

Piesa a cărei dare de seamă o face criticul în acest articol s-a jucat pe scena Teatrului Regina Măria, cu Marioara Voiculescu şi Ion Manolescu, recoltînd un succes onorabil ; în tot cazul, publicul bucureştean i-a făcut o primire mai bună decît cel parizian, care ar fi fluierat la premieră, după cum ne încunoştiinţează E. Lovinescu, martor al evenimentului.

Dincolo de observaţiile critice care le face despre piesă în sine (destul de îngăduitoare) şi despre spectacolul realizat la Bucureşti (mult mai severe), cronicarul se opreşte la jocul Marioarei Voiculescu şi la „colaborarea" acesteia cu autorul, proclamată, cu subliniată ironie, chiar în titlul articolului. Că el nu voia să se arate de acord cu deformările unei piese prin jocul şi chiar intervenţiile actorilor în afară de text se poate constata

din întreaga sa activitate de observator şi comentator al fenomenului teatral de la noi din ţară. „Cazul" Marioarei Voiculescu i se părea deosebit de semnificativ şi de primejdios, căci aceasta, în calitate de directoare de trupă, putea să-şi îngăduie cele mai discutabile capricii.

TEATRUL NAŢIONAL :
„SORANA", PIESA IN TREI ACTE DE I. AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI ŞI A. DE HERZ

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 18, 13 februarie 1916, p. 211—212, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Premiera piesei *Sorana* a avut loc la Teatrul Naţional din Bucureşti la începutul anului 1916, şi acest fapt s-a datorat nu calităţilor ei estetice, ci prestigiului celor doi autori, îndeosebi numelui lui Brătescu-Voineşti, care figura în conducerea înaltei instituţii. In ciuda interpretării unor actori de marcă, precum Măria Filotti, Elvira Popescu, Agepsina Macry, Aurel Athanasescu, Romald Bulfinsky şi V. Valentineanu, spectacolul a fost un net insucces, ceea ce a determinat scoaterea piesei de pe afiş. Lipsită de dramatism şi construită pe baza psihologiei fragile şi simpliste a eroilor lui Brătescu-Voineşti, piesa, dată drept rodul colaborării acestuia cu rutinatul dramaturg Adolf de Herz, este, probabil, o dramatizare a acestuia din urmă după un subiect oferit de povestitorul tîrgoviştean. Piesa fusese publicată în *Viaţa românească* şi lipsa ei de calităţi dramatice se vădise încă din acest stadiu pentru cei care o citiseră cu spirit critic.

Sorana avea să devină obiectul unui scandal, după război, cînd Brătescu-Voineşti o va tipări, suprimînd însă numele colaboratorului său, care ispăşise o pedeapsă pentru atitudinea sa în timpul ocupaţiei germane din anii 1916—1918, şi printre cei care vor lua apărarea dramaturgului nedreptăţit se va afla Tudor Arghezi, într-o serie de articole memorabile.

TEXTUL.

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 156, 14 februarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol readuce în discuţie o problemă destul de importantă în cadrul reprezentaţiilor dramatice din acea epocă: lipsa de respect a actorilor şi regizorilor faţă de text. Deşi criticul dă cîteva antecedente ilustre ale acestui abuz, atît în trecutul mai îndepărtat cît şi în cazul unor ţări de mare tradiţie actoricească, precum Italia şi Franţa, opinia să este categoric exprimată şi merge în direcţia respectării absolute a textului. într-un anumit sens, e o reluare a criticilor pe care le formulase cu un an înainte ,la adresa actriţei Marioara Voiculescu (v. actuala ediţie de *Opere,* V, 1987, p. 298—302) şi pe care considera că trebuie să le repete avînd în vedere evoluţia acesteia din *Poliche.*

. ..SCRISOAREA PIERDUTA"

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 174, 3 martie 19^6, p. 1, de unde reproducem textuV.

.., A^Ş^.i.revenire^^ major al teatrului ^ operei lui Caragiale, comedia, a fost prilejuită de reprezentaţia *Scrisorii pierdute* pe scenă Teatrului Naţional, deşi articolul lui Lovinescu nu se ocupă de spectacol şi'nici măcar nu face aluzie la el. A fost totuşi un mare succes, care dovedea trainica operei caragialiene, iar marea audienţă la public îi confirma popularitatea.

Consideraţiile pe care le face criticul în legătură cu genul comic şi situaţia lui în literatura noastră ni se par destul de curioase şi trebuiesc luate sub rezerva evoluţiei ulterioare a literaturii dramatice. Ea nu a dovedit o vocaţie precumpănitoare pentru dramă tn dauna comediei».jci .exact dimpotrivă.-Elogiile lui Lovinescu la adresa piesei lui Caragiale.se. ^constituie .astfe^ ca un bizar, omagiu pentru ceea ce criticului i se părea a fi triumful unui gen mai dificil de realizat, în cadrul căruia *Scrisoarea pierdută* era considerată o performanţă supremă;

Observaţiile acestea, deşi nu se întemeiază decît pe d realitate provizorie, nuanţează severitatea consideraţiilor lovineşcienş la adresa valabilităţii teatrului lui Caragiale şi dovedesc că nu în urma injoncţiunilor discipolilor săi şi-a modificat criticul atitudinea, ci în urma unei examinări lucide a situaţiei de fapt, la foarte scurtă vreme după moartea scriitorului.

' TEATRUL REGINA MĂRIA : „MARŞUL NUPŢIAL", DRAMA ÎN PATRU ACTE ' "" DE HENRY BATAILLE ' '

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 21, 5 martie 1916, p. 248, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Reluat în cronica *TeatrtiX Regina Măria : „Marşul nupţial",* în *Sburătorul,* anul I, nr. 10, 21 iunie 1919, p. 227—228, la rubrica „Cronica teatrală".

Piesa lui Henry Bataille s-a, jucat la începutul anului 1916, fiind unul din ultimele spectacole puse în scenă de Compania Marioara Voiculescu-Bulandra, care se va desface mai apoi. Piesa lui Bataille,, reprezentată pentru prima oară la Paris în 1905, este una dintre cele mai reputate ale fecundului dramaturg şi îşi va găsi un loc în repertoriul teatrelor noastre şi după primul război mondial, în ciuda slăbiciunii psihologiei eroinei principale, pe care Lovinescu o subliniază, în acord cu ceilalţi critici ai spectacolului.

POLICHE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 180, 9 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol constituie o revenire asupra unui spectacol despre care autorul făcuse o dare de seamă, asociind atunci, ironic, la numele dramaturgului pe cel al interpretei principale, Marioara Voiculescu.

Este posibil ca precizările pe care le adaugă E. Lovinescu să-i fi fost realmente cerute de unii cititori şi spectatori nedumeriţi ; e însă mai semnificativ că, indiferent de pretext, el s-a simţit obligat să sublinieze în acest adaos ideea lui despre respectul absolut al textului (pe care, în cazul de faţă, se vede

că îl cunojtea destul de bine ca să facă respectivele comparaţii) şi aceea de a veşteji atentatele actorilor la adresa autenticităţii textului.

TEATRUL NAŢIONAL : CAZUL BROTONNEAU ŞI ALTELE...

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 22, 12 martie 1916, p. 259—260, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Articolul este prilejuit de reprezentarea pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti a comediei *Domnul Brotonneau* de Robert de Flers şi G. A. Caillavet. Premiera a avut loc în luna februarie a acelui an şi, datorită jocului excelent al echipei de actori în frunte cu N. Soreanu, Măria Ciucurescu şi Ion Iancovescu, piesa s-a bucurat de succes, fără a se putea impune printr-o calitate anume, dincolo de comicul de situaţie şi dialogul viu, abil manipulate de cei doi experimentaţi oameni de teatru.

Robert de Flers (1872—1927) şi G. Arman de Caillavet (1869—1915) au reprezentat, în teatrul de succes al vremii, varianta spirituală, lipsită de adîncime, a comediei, mergînd la persiflare şi parodie, într-un ton mai curînd amabil. *Monsieur Brotonneau* este considerată capodopera celor doi autori, depăşind, în tot cazul, media prin unele accente de profunzime şi prin amestecul de burlesc şi gravitate, in zugrăvirea unui tip uman ceva mai complex, dar de indiscutabilă atracţie.

FECIOARA NEBUNA...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anuj I, nr. 187, 16 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Observaţiile lui "Lovinescu pe marginea unor piese de teatru din repertoriul curent îi îngăduie să facă unele consideraţii despre acestea, dar să şi revină (după o destul de îndelungată tăcere) la evocarea metodei impresioniste, pe care nu încetase de a o folosi în practică, dar pe care nu şi-o mai susţinuse cu argumente de ordin teoretic de la memorabila dispută cu M. Dragomirescu în paginile *Convorbirilor critice* din 1909 (v. actuala

ediţie de *Opere,* IV, 1986, p. 247—263 şi 481—494). El face acum o distincţie preţioasă, pe care i-o inspira, desigur, experienţa cîştigată între timp, anume că sesizarea unei trăsături esenţiale într-o operă de arta şi relevarea acesteia constituie un procedeu reducţionist, plin, în cele din urmă, de unele primejdii. Cea mai gravă i se părea criticului nu obnubilarea varietăţii şi deci simplificarea, ci faptul că spiritele dogmatice se pot folosi de aceasta pentru a edifica scheme prea rigide şi îngrădiri iluzorii, ce trădează adevăratul semn al actului aprehendării artistice, pe care impresionismul îl întemeiază pe intuiţie.

TEATRUL NAŢIONAL : „PATIMA ROŞIE", COMEDIE TRAGICA IN TREI ACTE DE M. SORBUL

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 23, 19 martie 1916, p. 271—272, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

ANTOINE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 194, 23 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Aceste rînduri succinte sînt închinate lui Antoine, unul dintre cei mai interesanţi actori, regizori, dar mai ales animatori ai vieţii teatrale din Franţa ultimelor decenii. Andre Antoine (n. la Limoges în 1858 şi mort în 1943) a fost iniţiatorul aşa-numitului Theâtre libre, "1887, prin care a revoluţionat stilul punerii în scenă şi interpretării, în sensul unui realism profund anticonvenţional şi a promovat o dramaturgie de această formulă prin spectacole care au făcut epocă (Fraţii Goncourt, E. Zola, Jean Aicard, Fr. de Curei, Brieux etc, dar şi Ibsen, Turgheniev, Strindberg, Gerhard Hauptmann, B. Bjornson etc). Epoca în care 1-a putut vedea Lovinescu se situează în următoarea perioadă a carierei sale, aceea cînd a condus Teatrul Odeon din Paris (1906—1913), un teatru în care marele regizor a trebuit să părăsească stilul de avangardă al primelor sale manifestări şi să facă unele concesii gustului publicului.

Judecățile criticului român se înscriu pe linia aprecierilor generale pe care istoriografii teatrului le fac referitor la personalitatea totuşi ieşită din comun a lui Antoine.

PATIMA NOASTRĂ

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 200, 29 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

In *Critice,* III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 125—135, sub titlul *M. Sorbul: „Patima roşie",* se dă o versiune în care sînt folosite fragmente din cele două articole din *Flacăra.* în *Critice,* V, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 28—32, aceasta versiune este reluată într-o formă mai succintă şi cu modificări de ordin stilistic, purtînd titlul *Teatrale: „Patima roşie"* de • *M. Sorbul.*

Seria acestor trei, articole, ,4ovinescienei, despre • -fatima *roşie* a lui Mihail Sorbul este prilejuită de premiera uneia dintre cele mai controversate şi chiar senzaţionale piese oferite pînă în acel moment de dramaturgia naţională. Piesa lui Sorbul, curios subintitulată „comedie tragică" (titulatură pe care G. Călinescu o considera eronată, de vreme ce e vorba de o „dramă pasională"), a trezit dispute chiar de la,acceptarea ,ei îh comitetul de lectură al Teatrului Naţional, şi punerea ei în scenă se datoreşte, se pâre, tenacelor stăruinţe ale unuia dintre membri, M. Dragomirescu. care a prefaţat textul tipărit al piesei, insistînd nu numai asupra valorii ei artistice, considerate de el excepţională, dar şi asupra situaţiei de „nedreptăţit" a lui M. Sorbul, autor al mai multor drame ce nu văzuseră încă lumina rampei.

Premiera Patimei roşit a avut loc în seara zilei de 7 martie 1916, cu Elvira Popescu (Tofana), Iancu Brezeanu (Sbilţ), Romald Bulfinsky şi Aurel Athanasescu (Castriş), Fanny Rebreanu (Crina) şi Ion Iancovescu (Rudy) şi a fost un mare succes, în ciuda criticilor ce i s-au adus. E, indiscutabil, o piesă „de actori", cu scene calculate de mare efect, cu o intrigă precipitată, chiar dacă nu totdeauna decurgînd din structura personajelor ţi din situaţiile dramatice înjghebate, alunecînd nu 6 dată spre senzaţional. E. Lovinescu se întîlneşte cu alţi critici în judecăţile sale, chiar dacă accentele sale negative sînt mai marcate, iar argumentaţia în defavoarea piesei este mai concentrată.

îndeosebi (ca şi în cazul eroilor din *Năpasta),* s-a obiectat autorului lipsa de aderenţă la realităţile româneşti a psihologiei personajelor dramei ; sursa lor livresca şi excentrică, subliniată cu mai multă insistenţă de Lovinescu, a fost semnalată şi de C. Rădulescu-Motru, care, poate în calitatea sa de profesor de psihologie, a făcut obiecţii în acest sens în publicaţia pe care o conducea, *Noua revistă română,* în numărul 3, 20/27 martie 1916, pentru ca tot acolo să se pună în discuţie, de către doctorul A. Radovici, de la clinica de boli nervoase a Facultăţii de Medicină, comportarea incoerentă a Tofanei, explicabilă întrucîtva prin antecedentele ei patologice (t. XVIII, nr. 10, 10/17 iulie 1916).

In mod destul de neaşteptat, articolul lui E. Lovinescu a trezit un comentariu din partea lui T. Arghezi, un cronicar dramatic ce se arătase, la rîndul lui, destul de rezervat la adresa piesei lui Sorbul :

„Domnii Sorbul şi Lovinescu. — D. Lovinescu e critic — şi ar ajunge atît — dar e un critic original. Baudelaire cunoaşte vreo optzeci de ^feluri de-a fi original şi, mai puţin, şi Remy de Gourmont; dar nici unul din ei n-a pus la socoteală originalitatea pe care a izbutit să şi-o procure d. Lovinescu. D-sa concepe gustul artistic după normele urei şi simpatiei.

Mahalagiul are, aşadar, punctul de vedere critic cel mai potrivit pe numărul de creier al d-lui Lovinescu.

I se pare acestui domn că noi am aplaudat pe d. Sorbul la rampă ca să-1 indispunem pe d-sa. Ne vom feri la birt să dăm un bacşiş chelnerului dacă d. Lovinescu va consuma prin apropiere. Nu e permis să-ţi placă ceea ce nu satisface complexitatea cerebrală a maturului efeb — şi-i semnificativ pentru criteriul lui, cînd criticul de artă se întreabă, înainte de a se rosti, ce părere ar fi avut în locul lui, asupra lucrului înfăţişat.

Deci el compensează totul cu o analiză prin care-şi propune să treacă pe d. Sorbul pînă la dematerializare. La finele criticii sale, din acest scriitor, care de-abia începe, nu mai rămîne nici pentru viitor."

Şi, după acest preambul, în care Arghezi rezumă în mod mai degrabă discutabil demersul lovinescian şi face criticului un proces de intenţii, raportînd totul la, o problemă de persoane, ceea ce din textul acestuia nu reiese în nici un chip, el continuă, dîndu-i în esenţă dreptate în ceea ce priveşte „analiza"' piesei : „N-am spune că analiza d-lui Lovinescu e lipsită de adevăr.

Mihail Sorbul are toate neajunsurile, oricui vizibile, relevate în articolul său. Ceva rusesc, ceva imoral, ceva convenţional. Studentele nu duc viaţa concubinajului în fond şi formă, pentru averea domnilor Castriş — şl beţivi geniali nu se găsesc, presupuneţi, în Bucureşti. Dacă d. Mihail Dragomirescu, care mai mult ca întotdeauna îşi merită alintarea de Mihalache, şi-a înflăcărat pateticul legiferînd că Ibsen, Shakespeare şi încă unul s-au topit în inspiraţia d-lui Sorbul, singur dascălul e vinovat că ne tace impresia unui pasager prea gros care aleargă după tramvaiul electric şi pentru că se străduieşte a surîde. Sorbul însuşi n-are nici o răspundere ; cu toate că trebuie să i se recunoască răsfăţatului de zei şi de muze meritul că fără prezenţa lui în comitetul Teatrului Naţional, Sorbul n-ar fi fost judecat."

Şi observînd că piesa este în multe privinţe vulnerabilă, Arghezi îi recunoaşte, cu adevărat, o singură calitate, pe care de altminteri o semnalase şi Lovinescu însuşi în cronica sa din *Flacăra:* „Orice critică e uşoară pentru d. Sorbul şi adevărată. Dar ce importă realitatea sau ficţiunea iui? Ce mi-e că Sbilţ, Tofana şi ceilalţi nu există ? Ce-mi pasă de scena revolverului şi de-a detaliilor masacrului final? Şi dacă mă jigneşte au ba ? Aci vi-i arta, domnilor critici ? Ce-mi pasă că Homer nu s-a conformat regulilor stabilite în poetica d-lui Dragomirescu, oricît de regretabil ar fi că n-a trăit .mai mult, ca să o citească ? Oameni, situaţii, adevăr, fantezie au, la urma urmelor, în provizoratul vieţii, din care arta încropeşte cîteva nuanţe pur grafice, alt rost decît să împuternicească o impresiune să se exprime ?"

Respingînd ideea realismului — dar, în fond, pe cea a verosimilităţii, pe care o invocase Lovinescu — Arghezi conchide foarte categoric în cuvinte, dar destul de nesigur în constatările ferme pe care le putea face din examinarea piesei lui Sorbul, apropiindu-se astfel încă o dată de concluzia „adversarului" său :

„Criticii rătăcesc pentru că şi artiştii în mare parte şi-au format un spirit episodic şi verist-descriptiv, de raportat la un model. Fură-le modelul şi toată astă lume intelectuală cade în stupiditate.

Fapt este că piesa d-lui Sorbul antrenează şi îşi menţine interesul pînă la urmă, ca să ne facă să înţelegem, peste împrejurările şi clipele *Patimei roşii,* că scriitorul are talent.

Din lei Anul cu care d. Lovinescu îşi face birou, scaun şi probabil că şi catedră universitară, un chinez fabrică o vioară — şi vioara cîntă. E de ajuns. Să cînte şi d. Lovinescu din coada umbrelii sale.

A."

(Cronica, anul II, nr. 59, 27 martie 1916, p. 110—111, la rubrica „Note".) . ,

Primirea mai mult decît rece pe care Lovinescu o făcuse piesei nu-i putea inspira autorului amintiri şi gînduri prea amabile, aceasta cu.atît mai mult cu cît teatrul lui Sorbul va rămîne în continuare să fie primit de critic cu destule rezerve. Cîţiva ani mai tîrziu, cu prilejul premierei piesei *Dezertorul* şi a disputei în jurul originalităţii noii drame a lui Sorbul, acesta din urmă va scrie o diatribă împotriva criticului său, dînd şi unele informaţii curioase despre recepţia pe care Lovinescu o făcuse *Patimei roşii:* „D-1 Eugen Lovinescu a încercat să facă critică literară şi n-a reuşit să fie luat în serios de nimeni, a încercat să se teatralizeze şi a căzut cu succes la... Craiova, a încercat să scrie romane — *Aripa* morţei — şi tentativa i-a fost mortală, s-a fotografiat în toate poziţiile posibile ca să se popularizeze şi... în sfîrşit, d. E. L. şi-a găsit menirea, a deschis un biurou original cu firma *La detectivul literar".* Şi după această „prezentare" Sorbul se apără de acuzaţia că s-ar fi insiprat din piese străine (sau că acest fapt nu contează fiind de pură N coincidenţă) şi se adresează celui pe care-1 numeşte „ilustre puţar" — „îţi spun puţar pentru că umbli după izvoare" — în următorii termeni : „Odinioară, cu prilejul *Patimei roşii,* mi-ai azmuţat în articolele d-tale pe stndenţi împotriva mea" *(Cazul d-lui Eugen Lovinescu,* în *Revista critică, teatrală, muzicală, literară şi artistică,* anul I, nr. 15, 18 ianuarie 1919, p. 244—245). Nu deţinem însă nici o informaţie care să confirme cele spuse de Sorbul şi nici nu credem că Lovinescu ar fi putut „azmuţa" în vreun fel pe studenţi împotriva vreunei dramaturg ce-şi vedea reprezentată vreo piesă, aşa cum făcuse N. Iorga în cazul lui Afanasse sau al *Ringalei,* în cadrul unor campanii memorabile.

TEATRUL NAȚIONAL :
„PAPA LEBONARD", PIESA IN PATRU ACTE
DE JEAN AICARD

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 25, 2 aprilie 1916, p. 296, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Reluat, cu unele adaptări, în cronica *Teatrul Regina Măria: „Papa Lebonard", piesă în patru acte de Jean Aicard,* în *Sburătorul,* anul I, nr. 1, 15 mai 1920, p. 14—15, la rubrica-^jCronica teatrală".

Comedia lui Jean Aicard s-a jucat la Teatrul Național din București începînd cu luna martie a anului 1916, în regia lui Paul Gusty și in interpretarea lui Petre Sturdza, Constanța Demetriade, Lily Popovici, Aurel Athanasescu etc. I se pot imputa cu justificare toate păcatele pe care le semnalează criticul (mai cu seamă lipsa de originalitate a caracterelor și intriga învechită, corespunzătoare sfîrșitului secolului precedent, cînd a fost scrisă), dar trebuie precizat că ea avea să se bucure în continuare de adeziunea publicului și să facă serii întregi de succese pe scenele teatrelor românești, contrar opiniei negative a lui E. Lovinescu, pînă în timpul celui de al doilea război mondial.

FANTOMA

Apărut In *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 205, 3 aprilie ;916, p. 1, de unde reproducem textul.

In seria de observații marginale cu care cronicarul dramatic Lovinescu își întregea acțiunea de observator și glosator al fenomenului teatral, se înscriu și rîndurile despre „raisonneur", acel personaj indispensabil în mai vechea dramaturgie și care își făcea simțită prezența pe scenă doar prin reflecții și observații la adresa celor întîmplate, asemeni unui intermediar intre acestea și publicul ce trebuia lămurit.

Situația artificială a acestui personaj care e „introdus" de autor ca o simplă voce pe scenă, în afara acțiunii propriu-zise, e semnalată de critic pentru că astfel descoperă un nou temei în judecata sa aspră la adresa *Patimei roșii* a lui Mihail Sorbul. E însă discutabil că eroul acestuia, Sbilț, ar fi un pur „raiBonneur" ; în final, el intră in acțiune, îndrăgostindu-se de studenta Crina, ceea ce poate fi nejustificat din punct de vedere al psihologiei acestui tip de personaj, dar îl scoate din condiția pe care i-o denunță Lovinescu în observațiile sale.

TEATRUL BULANDRA-VOICULESCU :
„VIJELIA", PIESA IN TREI ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 26, 9 aprilie 1916, p. 316, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Premiera dramei *Vijelia (La rafale,* în original) a fost ultima prezentată in acea stagiune de Compania Voiculescu-Bulandra. Ea a prilejuit un succes cel puțin protagoniștilor ei, Lucia Sturdza și Tony Bulandra, deși nu este una dintre cele mai celebre creații ale acestui reputat dramaturg, care își împărțea cu Henry Bataille succesele atît pe scenele pariziene, cît și la București.

CUM DEVII PAMFLETAR...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 215, 16 aprilie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Articolul acesta reprezintă un răspuns al criticului la atacurile la care se vedea supus de către Tudor Arghezi, atît prin pana acestuia, cît și prin acelea ale colaboratorilor săi de la *Cronica* sau *Seara.* De data aceasta Lovinescu nu se mai limitează la o simplă punere la punct, cum făcuse în cazul notiței fără titlu în care adversarul său luase apărarea lui Gala Galaction și pe care Arghezi și-o va republica mai tîrziu sub titlul *Despre critică* (v. ediția de față, *Opere,* V, 1987, p. 530—532) ; el pune in discuție însăși calitatea și valoarea talentului poetic al scriitorului Arghezi, pe atunci afirmat cu precădere ca ziarist și mai ales ca pamfletar. Este un mod indirect dar eficient de a dovedi inanitatea acțiunilor sale publicistice : pamfletarul Arghezi ar fi fost rezultatul deviat, negativ, al poetului nerealizat. „Analiza" lovinesciană e extrem de sumară, deoarece pleacă de la un singur caz concret: poezia *Satan,* pe care Arghezi o publicase recent în *Cronica* (anul II, nr. 60, 3 aprilie 1916). Exemplul poate

să fi fost bine ales, dar nu e nici pe departe concludent: *Satan* nu este una dintre cele mai realizate poezii argheziene ; este o piesă nu lipsită de retorism, cu unele nesiguranțe de expresie, chiar cu unele contrasensuri, pe care criticul le exploatează, de altminteri, în articolul său, deși poetul avea s-o republice, fără schimbări esențiale, în *Cuvinte potrivite* (1927). Rămîne însă întrebarea dacă printr-o piesă mai mult sau mai puțin dătătoare de măsură pentru „talentul" unui poet se poate compromite o activitate poetică de două decenii și, mai ales, dacă Lovinescu proceda bine nu numai generalizînd imprudent, dar trăgînd încheieri definitive asupra procesului prin care Arghezi ar fi ajuns la expresia pamfletară, ca o consecință a eșecului său pe tărîmul creației artistice.

Este, în tot cazul, prima judecată a criticului asupra unui poet pe care-1 va lua în considerare așa cum se cuvine abia după război, într-un moment în care focul pasiunilor subiectiviste se va potoli de ambele părți. Numai că, așa cum se știe, Arghezi s-a aflat în situația ciudată și unică în literatura noastră de a-și „ascunde" poezia mai degrabă decît a și-o face cunoscută : a publicat sporadic, în reviste aproape necitite, a risipit colaborarări chiar în publicații ce-i erau indiferente sau ostile sub raportul programului artistic, în sfîrșit, și-a alcătuit un volum antologic după mai Bine de treizeci de ani de publicistică. Am stabilit acest lucru în eseul nostru *Marele Alpha,* 1970, p. 14—15 ; 30, și ideea a fost reluată de Dorina Grăsoiu în cartea sa *„Bătălia" Arghezi,* 1984, p. 29, unde arată la ce inconveniente 1-a dus pe poet adunarea atît de tardivă a poeziilor în volum.

„Poeziile apărute în periodice nu puteau constitui baza unui studiu serios, a unei analize profunde, ci, cel mult, prilejul unor exclamații entuziaste sau a aluziilor răutăcioase [...]. Arghezi [...] se complăcea într-o activitate mai mult ziaristică (ce implica polemici, campanii zgomotoase) și mai puțin «poetică».

Acesta este, de fapt, și unul din argumentele ce l-au făcut să întîrzie pe singurul critic (după părerea noastră), care l-ar fi putut impune (mai devreme decît a făcut-o) — Eugen Lovinescu.

Este drept că, înainte de război, el [Lovinescu] era preocupat nu de depistarea și încurajarea talentelor, deci nu profesa o critică maieutică (așa cum o va face în perioada interbelică), ci de contestarea «literaturii țărăniste», a sămănătorismului și poporanismului ca forme retrograde, de frînare a progresului.

Totuși, dacă nu ar fi fost verva pamfletară a lui Arghezi, care nu 1-a crutat nici pe E. Lovinescu, credem că atenția criticului s-ar fi oprit cu mult timp înainte asupra creației sale poetice" (p. 28—29).

La aceste constatări, care sînt acceptate în clipa de față de mai toți istoricii problemei, mai trebuie adăugat un fapt: că majoritatea poeziilor publicate de Arghezi în primele sale două decenii de activitate sînt extrem de inegale ca valoare, ele fiind, în bună măsură, abandonate la alcătuirea volumului antologic din 1927, nefiind socotite de poet demne de a figura acolo ca piese reprezentative. (Chiar și un critic precum Șerban Cioculescu, care i-a reproșat lui Lovinescu recepția întîrziată a poeziei argheziene, avea să afirme că poezia cu adevărat caracteristică pentru personalitatea poetului cu o cristalizare atît de dificilă este abia *Belșug,* apărută în *Cronica,* anul I, nr. 10, 12 aprilie 1915.)

împotriva acestei interpretări, Eugen Simion, în monografia sa des citată în cadrul acestor note, susține că Lovinescu a fost în esență nedrept cu Arghezi și că poezia *Satan* merita altă apreciere : „Lovinescu ajunge să conteste nu numai morala pamfletarului, dar și vocația poetului. Pretextul foiletonului e poemul, după critic, inacceptabil estetic, *Satan.* Citind versurile compromițătoare, notează: «Cînd un poet dovedește o atîta lipsă de inspirație și o atît de puțină stăpînire a materialului sensibil al poeziei, te întreb, cititorule, ce-i rămîne de făcut ?» întrebare nelalocul ei, căci poemul în cauză, reprodus în *Cuvinte potrivite,* nu merita atîta deznădejde critică. Lovinescu crede însă că se află în fața unei clare imposturi și arată cu degetul pe nefericitul autor : «Poetul nefericit al lui *Satan* se numește d. T. Arghezi».Nedreaptă propozițiune. Nu-i, din păcate, unica pe care criticul o scrie despre acest dificil autor. Ce-i de mirare e că, față în față cu niște versuri cu hotărîre noi, indiscutabil superioare producției literare a momentului, criticul nu manifestă decît iritare. Comparația lunii cu o chiflă i se pare, pur și simplu, o groasă vulgaritate, deși, citite azi, cu liniște spirituală, versurile incriminate dau altfel de emoție."

Și Eugen Simion conchide în acești termeni asupra conflictului dintre cei doi scriitori, prilejuit de chestiunea pamfletului :

„E o întrebare dacă această vie indignare porneşte dintr-un principiu ameninţat în însăşi puritatea lui, sau e, ca totdeauna, la mijloc şi o cauză mai lumească. Putem fi liniştiţi : nici Lovinescu nu face excepţie de la regulă. Apărînd principiul, se apără şi pe sine de reflecţiile usturătoare ale pamfletarului. In *Cronica,* Arghezi «aranjase» — cum se spune în limbajul gazetăresc al timpului — şi pe critic" *(E. Lovinescu — scepticul mlntuit,* ed. cit., p. 344—345).

Este evident că acest conflict, care avea să se prelungească şi după război, între cei doi scriitori, avea să întîrzie, în cazul criticului, justa apreciere a valorii artistice a „adversarului" său. Exprimîndu-şi mereu rezerva asupra pamfletului cultivat şi celebrat de Arghezi, Lovinescu, în articolele ulterioare, va recunoaşte talentul poetului, pe măsura autenticei sale afirmări, iar în *Poezia nouă* (constituind volumul IX din *Critice,* ed. I, 1923) va da primele pagini de judecaţi" favorabile pe care scriitorul Arghezi le putuse inspira unui critic din propria sa generaţie. In continuare, prin *Istoria literaturii române contemporane,* în cele două versiuni, şi prin apărarea poetului în anii *30 împotriva acuzaţiilor de „pornografie", Lovinescu va ajunge să-şi lege numele de acela al unui scriitor care scrisese totuşi împotriva sa printre cele mai crude şi nedrepte pagini din întreaga publicistică românească. In sfîrşit, în preziua morţii, criticul va primi omagiul marelui poet sub forma unei scrisori deschise publicate în *Informaţia zilei* din 29 mai 1943, în care simpatia omenească se alătură recunoaşterii marilor sale merite de scriitor.

Deocamdată, însă, sîntem în faza conflictelor si, răspunzînd adversarului său, poetul găseşte prilejul de a scrie unul dintre cele mai preţioase şi mai explicite texte de „artă poetică", ocupîndu-se însă doar de sectorul relativ limitat al pamfletului pe care-1 ilustra cu precădere în acea epocă a vieţii sale, într-atit încît mai ales lui îi datora celebritatea. Articolul acesta a fost des citat şi analizat de toţi argheziologii pentru importanţa lui teoretică ieşită din comun ; îndeobşte s-au folosit citate din versiunea trunchiată, apărută în *Tablete de cronicar,* 1960, în care poetul a eliminat violenţele verbale la adresa preopinenţilor (C. Rădulescu-Motru, dar mai ales E. Lovinescu). Fără de ele nu ne putem da seama de cauzele unei rezerve categorice a celui din urmă faţă de Arghezi pentru o bună bucată de timp, iar sorgintea disocierilor lovinesciene cu privire la pamflet, prea drastice după opinia noastră, reluate chiar după război şi menţinute

pînă la sfîrşitul vieţii, ar rămîne necunoscută. Nota violent personală a articolului arghezian este dată chiar de la început, care este conceput ca un „răspuns" împotriva unor presupuse atacuri :

„Cu ce puţin lucru poţi cîştiga lotul in'.electual în România ! Numeşti cîţiva imbecili pe nume, şifonezi cîteva obrăznicii, înţepi şi dezumfli cîteva baloane — toate acestea cu o pană normală şi numai gramaticală, ca să-ţi agoniseşti cu acţiunea ta uşoară o reputaţie ce te pune pe gînduri. In loc să se îndrepte, proştii aleargă să-ţi aştearnă, omagiu, ura lor la picioare. O ură puerilă, este drept, dar semnificativă pentru psicologie.

Atari reflexii ne inspiră o sumă de indivizi bolnavi de literatură, care viermuiesc, de la un d. Rădulescu-Motru pînă la nu ştiu ce Eugen Lovinescu, în mustul tipografiei. Ei scriu cu regularitate pentru noi şi singurul lucru care trebuie să ne întristeze ca lectori, atenţi la inspiraţie şi idee, e că mereu pornesc să ne ucidă şi că mereu rămîn cu senzaţia că vor fi siliţi să reînceapă... O fatalitate infectă face ca nefericiţii noştri adversari să se bucure cu exces . de darurile mediocrităţii.

Desigur că-n sufletul lor zguduit de ciudă, ei au mai mult decît în pană. De la intenţie la realizare e de parcurs obstacolul imens al posibilităţii. Chiar dacă, vorbind de lucrurile învăţate din frecvenţa hîrtiei tipărite şi a cuvintelor digerate de-a gata, ar dovedi pentru locurile comune ale expresiunii facilităţi indiferente, eînld ne «combat», cînd ne «execută», ei au de răsturnat neprevăzutul : tremură, bîlbîie, ajung peltici şi... dau greş. Praful lor de puşcă e ud în chiar momentul potrivit, din pricina emoţiei, care se manifestă prin umezeală..."

Interesant este că Arghezi celebrează virtuţile pur artistice ale pamfletului, pe care ţine să-1 ia în considerare doar ca pe o operă de artă : „Noi citim o critică sau o injurie ce ni se face, intrigaţi că pentru o lucrare de artă primim, în lipsa obiectivităţii studioase, anoste, a criticii, cu bună dispoziţie, insulta. Dat o voim inteligentă şi-i pretindem, ca pentru cîntece şi blesteme o situaţie şi un stil. A «înjura» e o artă tot atît de spinoasă ca şi lauda, în acatiste, în sonete, sau la... «notiţe». Pînă astăzi, intelectul omenesc nu a depăşit unicele sale două resurse : admiraţia şi repulsia — şi în aceste două extreme spiritul trebuie să se comporte cu egală putere. Omul sentimental e un degenerat dacă nu ştie, iubind frumos, să urască admirabil..."

Arghezi îşi manifestă decepţia faţă de ceea ce el numeşte „atacurile" lui Lovinescu — de fapt, nişte răspunsuri — deoarece

i se par un exemplu caracteristic de lipsă de talent şi de vigoare intelectuală :

„D. Lovinescu, la care ne oprim ca la un exemplu caracteristic, dorea pentru a şatesprezecea oară să ne micşoreze, printr-un articol din ziarul *Rampa* în coloanele căruia depune cu solemnitate grăsimea muşiţii sale cerebrale. Ca să ne scurteze, el întrebuinţează toate uneltele ce-i stau la-ndemînă, pieptene, briceag, furculiţă, şi cînd nici una nu taie, păcălit încă o dată de iluziune, se apleacă şi se încrede ca un nerod în ascuţişul gingiei.

Luăm pe acest impotent din mai mulţi, pentru că şi veleităţile lui sunt mai multe. Nemulţumit să fabrice o literatură ca oricare alta, el rîvneşte universităţi şi academii, se întinde la... personagiu. Am observat cîndva că şi ăst imberb bătrîn, îmbrăcat în ifose şi fumuri, e o vastă nulitate literară, şi nu-i desigur vina noastră şi nici a lui. Ii este şi greu morcovului să facă fragi.

El a ţinut să ne răspundă în atitudine combativă, de care, nu-i vorbă, i-am fost, într-o vreme lipsită de distracţii, recunoscători. Poate că i-ar fi stat mai bine să ne dezmintă prin valoarea unui scris ales, lucru mai dificil, bineînţeles, decît o poză de nătăfleţ — din ce în ce mai nulă, dacă gradaţie în nulitate se poate — pe care, obsedat de aprecierea justă, o face.

Am căutat măcar în injuriile lui o compensare ; în deşert. Aceleaşi resorturi ridică şi inima şi pumnul. De altfel, infirmitatea e comună şi, precizînd un caz, de fapt generalizăm. Lovinescu e numai unul din lovineşti. Cine bate gîsca prinsă între roze nu o distinge în particular nici prin durata bătăii, întrucît el ţine subt tîrn gîsca în general..."

Şi, după acest preambul, Arghezi încearcă să stabilească „regula" unui pamflet, aceasta, fireşte, la modul particular pe care-l înţelegea el: „înainte de toate, pamfletul trăieşte prin sineşi, ca romanul, epopeea sau satira — şi poate fi cultivat pentru frumuseţea lui, ca un ficat într-un bocal. E un gen literar jumătate actual şi jumătate etern [...]. E un gen iute şi viu. Apar o mie de poeme frumoase şi abia se citează un pamflet suportabil. Cititorul pe care pamfletul îl jigneşte înainte de a-l interesa, nu poate să aprecieze nici un Beethoven sau Puvis de Chavannes; el trebuie să-şi facă educaţia deprinderilor frumoase. El e jignit de idee şi, ceea ce-i mai comun şi mai grosolan, de cuvinte, fără să perceapă supervaloarea lor, fără să pipăie« fraza în care cuvîntul, cu doza lui relativă, e urzit".

După aceasta, Arghezi revine la adversarul său, pe care il stigmatizează în aceşti termeni : „Pasărea noastră domestică încearcă din nou un timid pamflet împotrivă-ne, criticînd pamfletul şi pe «pamfletari» şi rezervîndu-ne nouă onoarea acestui titlu care, la rigoare, nu-i de respins. Motivul său e un soi de poezie din *Cronica,* asupra căreia speranţa de-a ne înjura cu eficacitate îi oboseşte un creier economic şi steril. Dar versurile noastre importă puţin, importă puţin dacă merită elogii sau dispreţul. Importă puţin justeţea motivelor care determină chelnerii muzelor ingrate, indispuşi de modesta lor existenţă, să ne înfiereze ca poeţi şi pamfletari."

Şi Arghezi continuă printr-o mărturisire de credinţă artistică de înaltă rigoare, pentru a se disocia de mediocritatea pe care o vedea ilustrată la adversarii săi. Pe un ton orgolios el invită la cultivarea unui stil artistic în pamflet, domeniu în care se consideră, desigur, inegalabil : „Şi d. Rădulescu-Motru cu ucenicii săi şi diverşi alţi stercorari intelectualPcle aiurea au încercat cu toţii pamfletul lor inutil. Se bucură atît de puţin de proprietatea de a gîndi cu cuvinte, de a inventa o figură şi 0 direcţie într-o pagină cu munci înjghebată, încît, hotărîţi să te deprecieze, să te suprime sau să te jignească măcar, ei se dovedesc a fi contribuit cu o pagină idioată şi pretenţioasă la facerea elogiului d-tale" *(Pamfletul,* în *Cronica,* anul II, nr 64, 1 mai 1916, p. 177—180).

TEATRUL NAŢIONAL :
„STRĂINA", PIESA ÎN CINCI ACTE DE ALEXANDRU DUMAS-FIUL

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 27, 16 aprilie 1916, p. 327, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Străina (L'Etrangere) de Alexandre Dumas-fiul, o melodramă din repertoriul secolului precedent, avînd toate defectele acestui gen şi ale epocii in care a fost scrisă (1877), a fost pusă în scenă şi s-a jucat la Teatrul Naţional din Bucureşti la stăruinţele actriţei Tina Barbu. S-a bucurat de o distribuţie strălucită, în care, in afara celei care juca rolul titular, au apărut Măria Fi-

lotti, Constantin Radovici (care semna şi regia), N. Soreanu, Ion Livescu, G. Storin, V. Valentineami. Semnalînd toate acestea şi exprimîndu-şi toate rezervele faţă de impunerea piesei pe scena Teatrului Naţional, E. Lovinescu face o serie de interesante observaţii cu privire la perimarea unui gen şi unor tehnici teatrale care-şi avuseseră valabilitatea lor şi treziseră un interes prin noutate, dar care acum i se păreau criticului complet ruinate de trecerea timpului. E, indirect cel puţin, un prilej nu numai pentru o „revizuire" a unor idei despre artă, dar şi pentru unele consideraţii asupra rolului distructiv al timpului în raport cu creaţia artistică.

CAZUL TINA BARBU

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 220, 21 aprilie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

In acest articol E. Lovinescu ia în discuţie ceea ce i se păruse a fi „cazul" unei actriţe care, datorită popularităţii în rîndurile publicului şi a prestigiului de care se bucura, putea determina alegerea unor piese în repertoriu în conformitate cu posibilităţile şi aptitudinile proprii. Această procedare însă, trebuie precizat, era destul de frecventă pe atunci în teatrele noastre şi nici prima scenă a ţării nu făcea cu totul excepţie. In cazul că actorii cei mai de frunte ai teatrelor nu impuneau direct repertoriul, influenţau alcătuirea lui, deoarece regizorii ţineau seama de pretenţiile lor şi de nevoia (corespunzătoare şi dorinţei publicului) de a-i distribui în roluri de succes, sau măcai foarte potrivite.

Este a doua oară cînd E. Lovinescu se ridică împotriva unei actriţe anume care îşi îngăduia acţiuni, după opinia criticului, dăunătoare prestigiului teatrului. Tina Barbu (n. 1886) a fost una dintre actriţele remarcabile care evoluau pe atunci la Teatrul Naţional din Bucureşti. Ea se bucura de protecţia omului politic de mare suprafaţă Vasile Mortzun şi se pare că fusese descoperită chiar de acesta (ar fi fost o tînără ţărancă pe o moşie a lui), în tot cazul, el o îndrumase la studii şi apoi în cariera scenică unde Tina Barbu a obţinut succese spectaculoase încă de la debut. Cariera ei la Teatrul Naţional s-a consolidat în

timpul celui de al doilea directorat al lui Al. Davila (1913), dar actriţa nu va desfăşura o carieră prea lungă ; după război, in plină glorie, avea să se retragă din teatru, se pare datorită unei maladii a coardelor vocale sau în urma unei căsătorii avantajoase, rămînînd să fie regretată de toţi cronicarii epocii, dar mai ales de T. Arghezi, care avea s-o evoce mult mai tîrziu, ca pe o apariţie miraculoasă.

TEATRUL NAŢIONAL :
„PĂPUŞILE", COMEDIE IN PATRU ACTE DE PIERRE WOLFF

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 28, 23 aprilie 1916, p. 340, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Păpuşile (în original : *Les Marionettes)* de Pierre Wolff s-a reprezentat la sfîrşitul lui martie 1916, prilejuind un indiscutabil succes de public, graţie interpretării (Petre Sturdza, Aristide Demetriade, Eleonora Mihăilescu). Spectacolul constituia o reluare (mai fusese pusă în scenă tot la Teatrul Naţional, cu C. Nottara, N. Soreanu, Aristide Demetriade, Tony Bulandra, la 18 ianuarie 1912), dar succesul repetat îi confirma meritele, care nu depăşesc totuşi nivelul unei amabile piese bulevardiere.

TEATRUL REGINA MĂRIA :
ÎNCHIDEREA STAGIUNEI

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 29, 30 aprilie 1916, p. 351—352, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Acest bilanţ al Teatrului Regina Măria este, din partea criticului, o privire de ansamblu asupra uneia dintre cele mai temerare tentative de închegare a unui teatru particular care să dubleze şi să concureze activitatea Teatrului Naţional din Bucureşti. Iniţiativa pornise de la ambiţia Marioarei Voiculescu, care se asociase cu soţii Tony Bulandra şi Lucia Sturdza, izbutind să atragă pe cîţiva actori de prestigiu, în primul rînd pe foarte tînărul Ion Manolescu, şi să alcătuiască o companie teatrală de indiscutabil prestigiu. Ea demonstrase că Teatrul Na-

ţional, cu tot sprijinul acordat de stat şi cu tot prestigiul de primă instituţie teatrală a ţării, beneficiind în plus şi de o tradiţie de peste trei sferturi de veac de activitate artistică, se afla într-o mare criză, atît în ceea ce privea sistemul de conducere cît şi organizarea.

E. Lovinescu urmărise ou cel mai mare interes şi cu o reală simpatie activitatea noii companii (v. în actuala ediţie de *Oper°* V, p. 262, şi VI, p. 80 etc), în ciuda rezervelor categorice pe care nu încetase să le exprime la adresa jocului directoarei trupei. Consemnările lui, în genere laudative, se înscriu pe linia observaţiilor pe care le-au făcut şi alţi critici şi sînt reţinute astăzi de istoricii teatrului românesc. Iniţiativa acestui teatru particular, care ajunsese în acel an să poarte numele Regina Măria, fără să fie subvenţionat de aceasta, a fost încununată de succes. Se vede chiar din seria de spectacole enumerate de cronicarul *Flacărei* că repertoriul fusese alcătuit mai ales din drame şi comedii de salon, din dramaturgia curentă franceză, verificate de succese obţinute în capitala Franţei şi care presupuneau un număr restrîns de roluri, pe măsura temperamentului dramatic al dinamicei directoare şi al asociaţilor ei.

PAMINTUL FĂGĂDUINŢEI...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 226, 27 aprilie 1916, p. 1.

Acest articol, cuprinzînd mai multe afirmaţii surprinzătoare, se referă la situaţia materială a oamenilor de artă în raport cu solicitudinea oficialităţilor, pe care Lovinescu o vedea într-un mod destul de diferit de toţi contemporanii şi istoricii epocii. Este drept că el limitează interesul statului la cazul artei dramatice, unde existau instituţii oficiale cuprinse în bugetul statului, şi acela al artei plastice — deşi chiar şi în cazul acestora ar fi fost încă multe de spus. Ideea că actorii ar cîştiga foarte mulţi bani, în comparaţie cu scriitorii, putea fi reală, dar se limita la cazul „vedetelor" teatrelor, nu şi la media slujitorilor Thaliei, care trăiau strîmtoraţi şi erau siliţi să recurgă la posibilităţi de cîştig în afara salariului, prin tot felul de angajamente ocazionale, mai ales în cursul unor turnee în provincie.

Surprinzătoare este şi scenă povestită de E. LoVineSCU in legătură cu Caragiale, care ar fi susţinut (fie şi în mod paradoxal, pentru a contraria cu tot dinadinsul auditoriul din sala Ateneului) ceea ce, în mod mai nuanţat, observă şi reia criticul cincisprezece ani mai tîrziu. Scena s-ar fi petrecut, aşadar, prin 1901—1902, un moment dintre cele mai dificile în existenţa materială a scriitorului care fusese „suplimentat" de guvernul D. A. Sturdza din slujba de la Regia Monopolurilor statului şi care, în genere, nici pînă atunci nu fusese un răsfăţat al recompenselor oficiale. Este epoca în care va izbucni „afacerea Caion", ceea ce va constitui un motiv de mare amărăciune pentru Caragiale şi-i va determina gîndul de a părăsi ţara.

Faţă de toate aceste perplexităţi, 'ne putem pune întrebarea dacă Lovinescu nu fantaza pe seama marelui dramaturg ; este totuşi imposibil să admitem aşa ceva, dată fiind onestitatea sa bine cunoscută. In plus, el făcea această afirmaţie într-un moment în care putea fi uşor verificat şi eventual dezminţit; scria într-o publicaţie de mare tiraj, şi cele relatate de el se puteau difuza în cercurile intelectuale cele mai largi.

E de observat că scena povestită de el ca petrecută pe scena Ateneului, cu ocazia conferinţei unui „poet bătrîn" lipsit de talent, nu a fost reţinută pentru a fi comentată de nici unul din exegeţii lui Caragiale, aceasta, desigur, pentru că le-a rămas necunoscută.

VIN GRĂDINILE DE VARA !...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 234, 5 mai 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol, apărut, într-un mod destul de neaşteptat, într-un ziar care se născuse şi trăia de pe urma proliferării cu totul excepţionale a spectacolelor teatrale din capitala ţării, dar mai cu seamă a celor fără pretenţii artistice, divulgă o situaţie care poate fi constatată din simpla statistică a spectacolelor, a teatrelor pur distractive, dedicate genurilor minore : opereta, vodevilul dar mai ales revista, ce cotropeau nu numai grădinile de vară, parcurile de distracţii, dar şi sălile de cinematograf, unde completau filmele propriu-zise şi poate că erau încă mai

gustate decît acestea. In timp ce războiul bătea la uşă, in cursul verii acelui an, au funcţionat în Bucureşti opt teatre, între care cinci erau de revistă.

TEATRUL LEON POPESCU :

„CIND FEMEIA VREA", COMEDIE IN TREI ACTE DE CARLO GOLDONI

- Apărut în *Flacăra,* anul V, 30, 7 mai 1916, p. 363—364, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Reluat, cu unele adaptări, într-o cronică ulterioară, *Teatrul Naţional şi Teatrul Tinerimea: „Hangioaica" („La locandiera") şi „Ursuz, dar bun" („Burbero benefico") de Carlo Goldoni,* în Lectura pentru *toţi,* anul I, nr. 5, aprilie 1919, p. 313—315, la rubrica „Mişcarea dramatică".

In *Critice,* III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 191—193, o versiune mai succintă figurează sub titlul *La locandiera,* constituind prima parte din capitolul *Carlo Goldoni (note).*

In *Critice,* IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1927, p. 124—126, se dă o versiune mai succintă, mult schimbată din, punct de vedere stilistic, constituind punctul 2. *Carlo Goldoni,* din capitolul *XI. Note italiene.*

Premiera piesei lui Goldoni (La *locandiera,* în original) a avut loc la un teatru ce luase de curînd naştere, Teatrul Artistic, din iniţiativa actorului Ion Armăşescu, cu sprijinul unor doamne din înalta societate, în frunte cu Elena Bălăceanu-Stolnici, preşedinta societăţii „Cultura sătencii". Această înjghebare teatrală, destul de interesantă prin programul ei, voit de înaltă ţinută, nu I s-a putut menţine în viaţa artistică de atunci, datorită, desigur, | intrării ţării noastre în război. Nu se înregistrează decît două piese puse în scenă, ambele de Goldoni, care-i prilejuiesc lui S E. Lovinescu aprecieri destul de binevoitoare pentru temerara ' iniţiativă, dar extrem de severe faţă de repertoriu/Consideraţiile lui despre valoarea dramaturgului venețian ni se par exagerat i de negative şi nu au fost confirmate de posteritate. Când *femeia vrea,* cum s-a tradus atunci, s-a bucurat pe scenele teatrelor • noastre de mai multe reluări, sub titlul *Hangiţa, Locandiera* sau *Mirandolina,* ea menţinîndu-se în interesul publicului ptnâ ti zilele noastre.

I

BILETUL DE RECOMANDAŢIE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 240, 11 mai 19^6 de unde reproducem textul.

Acest articol, de punere la punct cu privire la un procedev socotit de critic cel puţin naiv, dar îndeobşte utilizat la noi îr ţară, de a folosi „recomandaţii" de complezenţă făcute de mar: personalităţi străine, îl are în vedere, desigur, pe Al. Macedonski un scriitor care n-a ezitat să se folosească de asemenea procedee de reclamă. In cazul în speţă, revista *Flacăra* publicase o mica notiţă prin care Mounet-Sully, unul dintre cei mai mari actori francezi ai vremii, decedat în acele zile, îi scrie poetului român cîteva rînduri de aprecieri private după lectura unui fragment din *Le Calvaire de feu :*

„Mounet-Sully despre opera unui român

Iată scrisoarea adresată de Mounet-Sully poetului Macedonski în urma citirii unui fragment din *Thalassa:*

«Les quelques pages que je viens de lire et de relire par deux fois m'ont laisse surtout une sensation d'eblouissement. Quelle puissance d'evocation ! Quelle richesse de couleur ! Quel reve ! Quelle vie !

II m'est difficile d'imaginer la place que doit occuper cet admirable tableau dans l'oeuvre complete, mais il me tarde beaucoup de l'avoir tout entiere sous Ies yeux afin de parfaire mon impression>>."

Şi, după ce-d' mulţumeşte poetului pentru a fi urcat „cele cinci etaje" ale locuinţei sale ca să-i înmîneze fragmentul, dar şi pentru buna primire ce i-o făcuse cu ocazia unei vizite în România, marele tragedian încheie :

„Oher Monsteur, je vous prie de me croire bilen cordialement votre admirateur

(ss) *Mounet-Sully"*

(Flacăra, anul V, nr. 21, 5 martie 1916, p. 247.)

TEATRUL ARTISTIC : „URSUZ DAR BUN", COMEDIE IN TREI ACTE DE CARLO GOLDONI

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 31, 14 mai 1916, p. 375—376, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Reluat cu unele adaptări Tn cronica *Teatrul Național și Teatrul Tinerimea: „Hangioaica" („La locandiera") și „Ursuz, dar bun" („Burbero benefico") de Carlo Goldoni,* în *Lectura pentru toți,* anul I, nr. 5, aprilie 1919, p. 313—315, la rubrica „Mișcarea dramatică".

In *Critice,* III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 194—196, figurează o versiune cu unele schimbări de ordin stilistic, intitulată //. *„Il burbero benefico",* din capitolul *Carlo Goldoni (note).*

In *Critice,* IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 126—127, se dă o versiune simplificată, cu unele modificări din punct de vedere stilistic și datată greșit: *1915,* ea constituind finalul subcapitolului *2. Carlo Goldoni,* din capitolul *XI. Note italiene.*

IN MARGINEA LUI „DON QUIJOTE"...

Apărut în *Noua revistă română,* t. XVIII, nr., 7, 15/22 mai 1916, p. 105, de unde reproducem textul.

Reprodus în *Critice,* VIII, ed. I, Ed. Alcalay, 1923, p. 129—132, sub titlul *Don Quijote...,* în cadrul secțiunii Glose.

In *Critice,* IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 136—138, figurează o versiune mai succintă, datată *1914* și constituind capitolul XII al volumului intitulat *Note spaniole: Don Quijote.*

Aceste sumare note „în marginea" uneia dintre cele mai importante și mai comentate cărți ale literaturii universale reprezintă o contribuție sumară, dar caracteristică pentru acea perioadă a activității lui E. Lovinescu, îmbrățișînd o arie mai largă a fenomenului literaturii. Preocupările de acest gen scăzuseră în al doilea deceniu al său de activitate publicistică și vor dispărea cu totul mai apoi, rămînînd ca el să se refere la unele texte de literatură universală doar sub raportul unui comentariu de ordin psihologic sau moralist.

In bună măsură acesta e și cazul paginilor despre romanul lui Cervantes, în care nu se încearcă o privire de ansamblu sau o judecată critică, deși pretextul scrierii lor îl constituie sărbătorirea celor trei sute de ani de la moartea marelui scriitor.

IRONII...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 250, 21 mai 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Articolul de față reprezintă răspunsul lui E. Lovinescu la *Pamfletul* lui T. Arghezi, apărut în *Cronica,* anul II, nr. 64, 1 mai 1916, p. 177—180 (v. actualul volum de *Opere,* p. 439).

După cum se vede, criticul respinge discuția în termenii propuși de adversarul său, bă chiar refuză orice discuție, rezumîndu-se la unele referiri la calitatea morală a pamfletarului Arghezi, care nu-i putea inspira în nici un caz sentimente bune, regretînd mai ales faptul de a-i fi „răspuns", măcar în parte, în *Cum devii pamfletar.* Și din acest articol, fundamental pentru precizarea unei poziții morale, dar și intelectuale, se dezvăluie adevărata oroare pe care i-o provoca genul pamfletului în sine și școala pe care el o vedea născîndu-se sub impulsul lui T. Arghezi sau avîndu-1 pe acesta ca model.

„Ironia" pe care autorul articolului o punea în titlu avea să-și capete cu totul altă semnificație o dată cu trecerea timpului. Articolul nu avea să fie ultimul cuvînt în materie rostit de E. Lovinescu și, bineînțeles, nici expresia ultimă a raporturilor sale cu poetul ce-1 atacase atît de violent. Dorina Grăsoiu, autoarea studiului- de care am mai pomenit, unul din puținii critici care au urmărit, pas cu pas, aceste raporturi, mai ales în faza incipientă, putea scrie pe bună dreptate despre articolul lovinescian din *Rampa nouă ilustrată,* pe care-1 reproduce în esență :

„Se pare, totuși, că E. Lovinescu nu avea darul prezicerilor. Nu numai că va mai reveni asupra lui Arghezi, dar va reveni de atîtea ori, încît faptul va deveni, mai tîrziu, un cap de acuzare împotriva lui, chiar din partea «sburătoriștilor».

Pînă atunci, însă, atitudinea poetului din timpul primului război mondial îi va alimenta criticului vechea ostilitate. Făcînd parte din anturajul lui Al. Bogdan-Piteşti, funcţionînd chiar ca redactor-şef (din 1913) al ziarului condus de acesta, *Seara,* Arghezi îşi însuşeşte părerile sale politice, manifestînd făţişe simpatii pentru Puterile Centrale" *(op. cit.,* p. 32).

E de remarcat că, refuzînd discuţia pe tema pamfletului, gen pe care-1 desconsidera, afirmînd că îi este profund străin, Lovinescu nu se anagajează în direcţia explicării unei atitudini, ci se mulţumeşte (şi în cazul de faţă, dar şi mai tîrziu, cînd genul se validase prin pana atîtor pamfletari de talent) să-i denunţe inferioritatea. Aceasta ar proveni din posibilitatea pamfletului de a fi manipulat de oricine, în absenţa oricăror idei sau principii ferme, el fiind mai la îndemîna celor lipsiţi de cultură şi de reţineri morale.

Teza lovinesciană este, desigur, discutabilă şi, după război, el şi-o va nuanţa, subliniind diferenţa dintre pamfletul de cuvinte şi cel de idei, în ultima categorie putînd intra şi personalităţi de talia unui M. Eminescu şi N. Iorga. Vom aduce precizările de rigoare la locul respectiv, cu ocazia republicării articolului T. *Arghezi* din 1919. Deocamdată ne mulţumim să afirmăm că, cedînd în faţa iritaţiei şi adoptînd o atitudine de dispreţ faţă de ilustratorul unui gen literar socotit inferior, Lovinescu alunecă şi el spre pamflet, ocupîndu-se nu de „ideile" adversarului său T. Arghezi, ci de persoana lui fizică şi morală, chiar dacă nu în tonul violent în care acesta o făcuse la adresa lui însuşi. E ceea ce va susţine Eugen Simion în continuarea consideraţiilor sale despre conflictul dintre cei doi : „Tonul celui de al doilea foileton: *Ironii,* în problema pamfletului, nu mai lasă nici o îndoială. Criticul părăseşte speculaţia în jurul operei pentru a se dedica omului. Face, adică, pe faţă, fără ocol, pamflet, combătînd în continuare... mizeria pamfletului de cuvinte" (op. *cit.,* p. 345).

Cu toate aceste alunecări spre pamflet (ce-i vor fi imputate şi de alţii în decursul carierei sale, mai ales cu prilejul apariţiei volumelor de *Memorii),* E. Lovinescu va rămîne un categoric oponent al genului şi nu va depăşi niciodată o anumită măsură în violenţă, dar mai ales nu va pierde niciodată din vedere „ideea" aflată în discuţie. Din punctul de vedere al istoriei literare se poate spune că momentul disputei sale cu T. Arghezi şi cu pamfletarii din şcoala acestuia marchează o fază nouă în

evoluţia genului, pe care însă criticul n-a sesizat-o, poate şi pentru faptul că i-a fost în primul rînd victimă. Arghezi, I. Vinea, N. Davidescu, dar şi, ceva mai tîrziu, F. Aderca sau B. Fundoianu au revoluţionat proza pamfletară românească, infuzîndu-i o încărcătură poetică necunoscută înainte, transformînri-o într-un gen literar pe care, să nu uităm, Arghezi, în *Pamfletul,* îl invita pe cititorul inteligent şi, în primul rînd, pe adversarul său sş-1 guste în sine, asemeni unei opere artistice.

TEATRUL NAŢIONAL : „VLAICU-VODA", DRAMA IN CINCI ACTE DE AL. DAVILA

r

(Notiţe)

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 32, 21 mai 1916, p. 387—388, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Spectacolul cu *Vlaicu-Vodă* a avut loc la 15 mai 1916, marcînd închiderea stagiunii Teatrului Naţional. A fost o reprezentaţie de gală în cinstea Aristizzei Romanescu, una din gloriile teatrului, retrasă de mai mulţi ani de pe scenă şi aflată în mari dificultăţi materiale. E. Lovinescu, care se rostise doar tangenţial despre piesa lui Davila, o supuse de data aceasta unui examen mai complet, exprimînd destule rezerve, pe care le va relua în *Istoria literaturii romane contemporane,* 1937, singura ocazie pe care a găsit-o de a reveni cu o judecată globală asupra unei realizări dramatice pe care mulţi o socoteau o capodoperă, dar la a cărei premieră el nu putuse asista.

FAŢETE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 255, 26 mai 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Aceste disocieri încercate de E. Lovinescu prin stabilirea unei tipologii ternare în raporturile oamenilor cu realitatea, pe care unii o trăiesc în prezentul imediat, alţii în trecutul reconstituit din amintire, iar alţii în teritoriul cel mai himeric, al

viitorului, sînt desigur de un oarecare interes, dar rămîne destul de surprinzătoare publicarea lor într-o gazetă de informații culturale, închinate mai ales teatrului, aşa cum era cea în care ele au apărut.

Rămîne curioasă şi abandonarea subiectului abia schițat, care, luat aşa cum se prezintă, pare, nu numai prin felul sumar al tratării, un fel de introducere la un eseu mai amplu, care, însă, nu a mai fost scris.

TEATRUL NAȚIONAL : ÎNCHIDEREA STAGIUNEI

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 33, 28 mai 1916, p. 399, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Această vedere de ansamblu asupra stagiunii 1915—1916 a Teatrului Național din Bucureşti conține unele note critice, dar şi destul de multe recunoaşteri, ceea ce ar diferenția-o de precedenta, cînd instituția se aflase sub conducerea lui G. Diamandy. Noul director, Al. Mavrodi, care fusese numit o dată cu începutul stagiunii de toamnă a anului 1915, este prezentat de Lovinescu drept un om de merit, competent şi bun organizator, ceea ce ar fi dus la succesele ce se puteau semnala în răstimp. Al. Mavrodi (n. 1881) era un om foarte tînăr pentru o asemenea funcție de prestigiu, avea negreşit experiența teatrului, deoarece debutase ca actor la Teatrul Național din Iaşi; se afirmase însă mai mult ca ziarist la *Adevărul* şi *Dimineața,* apoi intrase în redacția oficiosului liberal *Viitorid,* a cărui conducere va sfîrşi prin a o prelua.

Devenise, aşadar, un personaj politic important în partidul aflat pe atunci la putere şi este probabil că aceste merite l-au dus la numirea în importanta funcție de director al Teatrului Național din Bucureşti,, pe care, după opinia criticului, avea să-1 scoată din criza în care se zbătuse în ultimul deceniu. Deşi problema repertoriului şi, mai ales, a promovării dramaturgiei naționale nu ni se pare a fi fost chiar aşa de just soluționate de noul director, acesta avea să obțină succese de public şi de casă indiscutabile. Toți cronicarii sînt de acord asupra acestui punct, dar ar fi de observat că, după starea de confuzie din anul precedent, cînd aşteptarea intrării noastre în război influențase negativ activitatea teatrală, stagiunea de care vorbeşte Lovinescu a fost una „de aur", atît pentru oamenii de teatru, cit şi pentru publicul care a umplut ca niciodată sălile de spectacol.

CRITICA

Apt rut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 261, 1 iunie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Aceste puține rînduri despre disciplina pe care autorul articolului o slujea de mai bine de un deceniu pot produce oarecare surprindere, atît prin caracterul lor sumar, cît şi prin nota „binevoitoare" în care învăluie caracterul ei specific. E. Lovinescu se mai rostise despre critică încă de la debuturile sale ; o făcuse recent în *Zece ani de critică,* articolul din *Flacăra* (anul III, nr. 23, 22 martie 1914) reprodus în *Critice,* III, ed. I, 1915, asemeni unei adevărate profesiuni de credință. (Imaginea criticii asemeni unei raze de lumină apare şi în *Pentru Ilarie Chendi,* 1912, şi va fi reluată şi în alte texte lovinesciene, V. actuala ediție de *Opere,* V, 1987, p. 119—121 şi 464.) Dar programul „revizuirilor" formulat în primăvara anului 1915, ca şi seria de articole cu judecăți atît de severe ce i-au urmat contrazic ideea finală a articolului despre *Critică,* după care rolul acesteia ar fi să sporească frumosul în lume, în dauna aceleia care ar anihila nerealizările şi „urîciunea".

Caracterul prea sumar al articolului s-ar putea explica prin formula categoric populară a ziarului în care a apărut şi unde rubrica lui Lovinescu nu va depăşi 2—3 pagini. Trebuie de asemenea menționat că *Rampa nouă ilustrată* publicase în acea vreme o anchetă destul de largă despre *Drepturile criticii,* asupra cărora se vor rosti mai mulți publicişti şi scriitori.

C. A. ROSETTI ŞI M. EMINESCU

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 34, 4 iunie 1916, p. 404—405, de unde reproducem textul.

Luînd ca pretext centenarul naşterii lui C. A. Rosetti, E. Lovinescu rosteşte un cald omagiu la adresa acestuia şi, în acelaşi

timp, îl apărâ de Uhele acuzații pe care i le adusese M. Emi» nescu în decursul timpului, prin oficiosul conservator *Timpul.* Aprecierile sînt cu totul favorabile răposatului gazetar şi om politic, dar multe din afirmațiile lui Lovinescu la adresa gazetăriei eminesciene ne par destul de surprinzătoare dacă ne gîndim la rolul imens pe care el avea să-1 atribuie nu mult mai tîrziu activității poetului la *Timpul* şi gîndirii politice care stătea la baza ei. Se poate chiar afirma că Lovinescu este unul dintre puținii istorici şi gînditori români aflați pe o poziție adversă, care aveau să recunoască importanța prozei jurnalistice a marelui poet, revelată o dată cu edițiile I. Scurtu şi A. C. Cuza şi valorificată, într-adevăr, în climatul sămănătorismului de la "începutul veacului nostru, dar şi mai tîrziu (Aurel Popovici etc), din păcate, de multe ori cu apreciabile deformări. Oricît de „regretabile" i s-ar fi părut criticului unele din tezele poetului şi, mai ales, forma lor „pamfletară", pe care el hu a admis-o niciodată în expunerea ideilor, importanța istorică rămîne în afară de orice discuție.

Textul pe care îl are în vedere criticul în cea de a doua parte a articolului său este *Mai zilele trecute,* editorialul nesemnat din *Timpul,* anul VI, 20 august 1881, p. 1. (Articolul nu are titlu, acesta fiind alcătuit de editori din primele cuvinte ale primei fraze ; v. *Opere,* XIII, ed. Academiei R. S. R., p. 299—300). El 1-a putut citi în ediția de *Articole poltice,* Ed. Minerva, 1910, p. 152—154, unde figurează sub titlul *Spitalele rurale.* E un articol scris pe un ton de o deosebită violență, pe alocuri conținînd insulte la adresa ministrului de resort, care avusese ideea totuşi generoasă de a propune înființarea unor spitale in mediul rural. Trebuie însă precizat că Eminescu a revenit într-un articol ulterior asupra unor teze excesive, pe care le comentează Lovinescu în articolul său, şi avea să-şi retracteze sau să-şi nuanțeze unele gînduri. „N-aibă grijă *Românul* — scria poetul — nu suntem contra, ci pentru înființarea acestor spitale. Dar asta nU ne opreşte de a deplînge nenorocita necesitate de a se înființa asemenea spitale, cum nu sunt în nici o țară din lume. Deplîngem că noii fanarioți au fost în stare a reduce poporul nostru la atîta mizerie materială, încît asemenea aşezăminte să fie necesare, şi ne îndoim totodată că ele ar putea fi mai mult decît un paleativ la rele a căror rădăcină e socială şi politică. Cauza morbidității țăranului român este exploatarea neomenoasă la care este supus în linia întîia din partea statului, în linia a doua de către mulțimea nenumărată de străini, pe care îi susține cu munca sa" *(Efectele demagogiei,* în *op. cit,* ed. cit., p. 159).

Moment cu totul tangențial în întîlnirea lui E. Lovinescu cu marele poet, el trebuie luat ca atare şi situat în contextul unor raporturi ce vor vădi şi alte aspecte, ducînd la pagini de analize şi valorificări dintre cele mai hotăritoare pentru destinul postum al scrisului eminescian.

FAGUET

Apărut în *Naționalul,* anul I, nr. 189, 6 iunie 1916, p. 1.

Reprodus în *Pagini de război,* Ed. Alcalay, 1916, p. 92—98, de unde reproducem textul.

FAGUET

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 208, 8 iunie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Intr-o formă mult mai succintă şi lipsit de referințele la felul în care unii „critici" români au primit ştirea morții lui Faguet, dar şi cu unele fragmente din *Faguetiana,* textul a fost reluat în *Memorii,* I, 1930, p. 135—140, în capitolul *XIV. La Paris. 1. Emile Faguet.*

In articolele de față, ca şi în seria următoare, intitulată *Faguetiana,* E. Lovinescu evocă figura criticului francez încetat atunci din viață şi de care îl legau afinități profunde, întărite de relațiile de la discipol la profesor, ce fuseseră încununate prin conducerea tezei de doctorat de la Sorbona în 1909. Articolele lui Lovinescu, deşi sînt scrise pentru nişte gazete de mare tiraj, nu sînt unele de „prezentare" generală pentru neofiți şi nici nu au un caracter de necrolog convențional. Criticul vorbeşte despre Faguet ca despre o personalitate cunoscută publicului românesc (ceea ce era de aşteptat, dată fiind celebritatea marelui, dispărut) şi adaugă unele amănunte provenite din situația sa specială de auditor al cursurilor acestuia şi de beneficiar al unor contacte destul de susținute în anii studiilor sale la Paris.

Articolek acestea amesteca recunoaşterile la adresa meritelor criticului cu rezerve destul de categorice faţă de unele laturi ale activităţii lui Faguet (oratoria, stilul expunerilor, neglijenţele de ţinută şi de comportare în mediile înalte în care evolua). Se cuvine subliniat elogiul adus „publicistului" mai mult decît scriitorului ; eticii actului de a scrie şi prezenţei în cotidian a unui om de mare cultură, în sfîrşit moartea cu condeiul în mînă. In ciuda vîrstei înaintate şi a gloriei literare care făcuse din el un „monument" al Parisului, Faguet este elogiat pentru sfîrşitul lui, survenit la datorie, urmînd aspra disciplină a scrisului, care nu cunoaşte nici răgazuri, nici abdicări.

Dacă ne gîndim că E. Lovinescu avea să reprezinte in cultura noastră literară acelaşi stil şi să moară ca şi maestrul lui francez, rîndurile finale din acest deloc convenţional necrolog fixează o linie de comportare ce se cere menţionată, deşi la data aceea, Lovinescu, încă tînăr, nu putea să-şi dea seama că, printre rînduri, se elogia pe sine.

Articolul lui Lovinescu a fost cel puţin tangenţial comentat de Dem. Theodorescu în paginile revistei *Cronica,* unde marelui critic francez decedat i se face un portret destul de ambiguu, cu unele recunoaşteri admirative amestecate cu ironii şi note depreciative : „Ştirea morţii lui Emile Faguet n-a impresionat mai mult decît ne aşteptam felicitatea literelor române. Doar d. Eugen Lovinescu, datorînd autorului *cultului incompetenţei,* afară de o diplomă de doctor, şi o prefaţă, pe care d-sa o omagiază azi, comunicîndu-ne că -«niciodată n-a văzut la un om atît de ilustru o aşa totală uitare de sine», numai d. Lovinescu a suspinat conform regulelor de pietate. Ştim azi de la d-sa că răposatul era «mai mult scurt, destul de îndesat, cu oarecare grăsime... o figură palidă, nesănătos de palidă» şi că, ori de cîte ori se întîlneau cei doi mari critici, Faguet spunea d-lui Lovinescu «cu oarecare scîrţîituri» : o .' *mon ami '., ah ! mon ami!* Ne-am fi aşteptat să se plîngă mai multă cerneală peste mormîntul celui care vărsă atîta pentru înlesnirea docţilor de răspîntie", continuă Dem. Theodorescu, subliniind că Faguet a fost un colportor şi vulgarizator de idei, un autor prizat mai ales de cei care doreau o informaţie rapidă despre cele mai felurite subiecte: „Două ceasuri vă cere Faguet ca să vă înveţe tot ce trebuie! Voiţi ceva medicină, ceva sport, niţică istorie, oarecare (ca să în- | trebuinţăm cuvîntul d-lui Lovinescu), oarecare economie cas- ! nică ? Cercetaţi, vă rog, catalogul operelor d-lui Faguet. Pentru aceasta ne surprinde că numeroşii noştri savanţi de «prome* nadă» şi cultura majorităţii literaţilor noştri n-au simţit trebuinţa să plîngă cel puţin cît d. Lovinescu, care mărturiseşte rincer că răposatul academician «e singurul om de la care a învăţat ceva!»... (Cine spunea că d. Lovinescu e prea pretenţios ?)"

In partea a doua a articolului, Dem. Theodorescu se ocupă mai direct de criticul francez, cu unele recunoaşteri mai generoase, făcute îhsă pe Un toh superior şi conchizînd destul de hesigur asupra meritelor sale reale şi a felului in care scrisul acestuia formează deprinderea unui *„anonimat imanent:* poţi să ştii ceva de la Faguet, niciodată, însă, nu-ţi dă voie să-ţi aminteşti că purcede de la el. Şi se pare că autorul *Oroarei responsabilităţilor* era conştient de această tragică valoare a lui, fiindcă n-a încercat să iasă, cu toată neastîmpărata lui pregătire şi bine administrata lui erudiţie, din atmosfera de uşurinţă senzorială şi de stilism universitar, pentru a pecetlui cu efortul individualităţii sale concluzia netedă a unei trude cercetătoare, dincolo de îngăduinţele lui «mi se pare», «se zice», «bănuiesc», «a ! ce frumos e !»" *(Emile Faguet,* în *Cronica,* anul II, nr. 70, 12 iunie 1916, p. 275—276).

EMILE FAGUET

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 35, 11 iunie 1916, p. 413—414, de unde reproducem textul.

FAGUETIANA...

Apărut sub forma a patru articole în *Rampa nouă ilustrată,* după cum urmează : anul I, nr. 275, 15 iunie 1916, p. 1 ; nr. 282, 22 iunie 1916, p. 1 ; nr. 293, 3 iulie 1916, p. 1 ; nr. 305, 15 iulie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Referinţele din acest articol la felul în care unii critici români îl vedeau pe Faguet, cu aluzii directe la Dem. Theodorescu (V. paginile precedente), au trezit reacţia acestuia, care a trimis revistei *Cronica* următoarea punere la punct sub forma unei scrisori deschise :

„Pentru un oarecare Lovinescu. — Din partea ^eminentului nostru colaborator şi prieten, d. Dem. Theodorescu, primim următoarea scrisoare :

Scumpe d-le Arghezi,

Singurul bun faguetolog din ţara românescă, d. Lovinescu, mă învinovăţeşte că n-am sfîrşit Universitatea. Ce zici ? — face să spui prostului, prin revista d-tale, că sunt ceea ce se numeşte înfricoşat în selecţiunea mentalităţii mahalalei lui intelectuale, «laureat al Facultăţii de' filozofie şi litere» ? D-ta ştii bine, distinse' prietene, că aş uza pentru prima oară de un titlu care, valorificat, mi-ar fi dat cel puţin dreptul şi neplăcerea să mă întîlnesc cu d. Lovinescu în cancelaria vrunuia din liceele din capitală, unde d-sa şi-aduce zilnic aminte că nu e tocmai «profesor universitar», cum îl socoteşte generozitatea literaţilor şi diplomaţilor de la *Rampa...* îmi pare rău că stupiditatea ridicolului d-tale Vrăjmaş mi-a adus aminte de singurul sertar neincuiat al biroului meu, unde, alături de nişte contracte şi chitanţe vechi, păstrez şi diploma «magna cum laude», în numele căreia n-am cerut nimănui nimic pînă azi. Lovinescu, care vizitează des cancelaria Universităţii ca să cerceteze ce catedre mai sunt vacante, se poate interesa şi de situaţia mea şcolară pentru a vedea fenomenul că sunt şi tineri cu note bune la catalog, netentaţi totuşi de neapărata poftă universitară.

D-ta crezi că face şă întîrziez aşa mult asupra caraghiosului ?

14 iulie *Dem. Theodorescu"*

Scrisoarea e urmată de un adaos al redacţiei, redactat în stilul obişnuit violent al revistei, dar în ale cărui întorsături sintactice nu e greu să descoperim mai curînd stilul lui Arghezi decît cel mult mai neted al lui Galaction :

„Nu i se ţine prostului socoteală de zestrea minţii decît atunci cînd, într-un avînt încrezător de cugetare, posibil şi-n mediocritate, el însuşi ia socoteală celor cruţători cu marfa greşită a naturii. Neputincioasa stăruitoare vermină, cu numele de mai sus, are iluzia că poate mai mult falsificînd, şi-n escrocarea faptelor năzuieşte să-şi improvizeze valenţa insului intelectual.

Acestui soi de prost e un obicei de bună higiena să i se taie deliciul şi, fără să insiste, d. Dem. Theodorescu, pungăşit de reaua-credinţă a unui mlndru dobitoc universitar, restabileşte, zîmbind, un adevăr.

(N. R.)"

(în *Cronica,* anul II, nr. 74/77, 31 iulie 1916, p. 362, la rubrica „Note".)

PAGINI ANTICE :
„PERŞII" LUI ESCHIL

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 40, 16 iulie 1916, p. 473—4^6, de unde reproducem textul.

Reluat în *Critice,* V, ed. I, Ed. Viaţa românească, 1921, p. 175—180, unde constituie punctul *4. „Perşii" lui Eschil,* din capitolul *VI. Glose pe marginea cărţilor.*

Articolul acesta, deşi are aceeaşi „temă" ca şi O *tragedie antică...,* mica disertaţie pe care Lovinescu o publicase în calitate de scriitor „ploieştean" (cum se exprimă în paginile autobiografice semnate Anonymus Notarius) în *Litere şi arte,* suplimentul literar la nr. 5112 al ziarului *Adevărul* (anul I, nr. 39, 22 octombrie 1903, p. 2), nu are decît o vagă legătură cu acesta; am putea chiar spune că, în afara unor aprecieri, el îi este de-a dreptul opus. *O tragedie antică* (articol ce va fi publicat în volumul rezervat lucrărilor lui E. Lovinescu despre scriitorii clasici, greci şi latini) era unul în care spiritul sceptic al tînărului autor se manifesta din plin ; autorul pornea de la recentul insucces al montării piesei pe scena teatrului Odeon din Paris, după ce mai fusese încercată o reprezentaţie Ia Orange, fn *teatrul In aer liber.* Tînărul clasicist încerca să explice motivele acestui eşec în spiritul relativist al teoreticianului modernismului de mai tîrziu.

In paginile închinate acum *Perşilor* lui Eschile, avem surprinderea să-1 vedem pe critic nu numai susţinînd actualitatea piesei, dar nefăcînd nici o referire la textul său din 1903. In judecata schimbată faţă de venerabila tragedie, el descoperă brusca actualitate, ba chiar eternitate a operei lui Eschile. Deşi poartă ca titlu *Pagini antice,* rîndurile scrise acum sînt nişte pagini de actualitate, în sensul cel mai autentic al cuvîntului, întregind reflecţiile asupra literaturii faţă cu marea conflagraţie mondială — motiv pentru care le-am inserat în volumul de faţă. i

MUTUALITATE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 312, 22 iulie 1916, p. 1 şi nr. 319, 29 iulie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Aceste consideraţii asupra unei situaţii noi, create în literatură datorită „ajutorului" mutual pe care şi l-ar li dat între ei scriitorii, apar destul de curioase şi rămîn imposibil de verificat de vreme ce autorul lor nu dă nici un exemplu precis şi nici nu-şi concretizează cît de cît aluziile, care poate că spuneau ceva contemporanilor. Din tot ceea ce ştim despre viaţa literară de atunci rezultă că nu spiritul de într-ajutorare, fie el şi rău înţeles, predomina în relaţiile dintre scriitori şi nici măcar cel de colegialitate politicoasă, ci mai curînd invidia, lipsa de solidaritate şi cel mult spiritul de grup, cînd nu partizanatul politic. E. Lovinescu însuşi avusese de suferit de pe urma acestei mentalităţi,, fiind prin excelenţă un izolat şi un independent dar nu era singurul în această situaţie şi nu putem ignora ceea ce se petrecea în jur.

PAGINI ANTICE: TACIT

Apărut în *Flacăra* în cîteva numere, după cum urmează: anul V, nr. 41, 23 iulie 1916, p. 486—487; nr. 42, 30 iulie 1916, p. 500—501 ; nr. 43, 6 august 1916, p. 510—511 ; nr. 44, 13 august 1916, p. 522—523 şi nr. 47, 2 octombrie I9i6, p. 550, de unde reproducem textul.

In *Critice,* V, ed. I, Ed. Viaţa românească, 1921, p. 119—142, o versiune mai redusă şi cu unele modificări de ordin stilistic figurează sub titlul O *privire asupra Romei imperiale,* constituind papitolul IV al cărţii.

Publicarea recentă în editura Casei Şcoalelor a unei traduceri din operele lui Tacit (1916, voi. I, *Analele,* cărţile I—VI şi voi. II, cărţile XI—XVI), cu un studiu introductiv, avinri un caracter general şi informativ, asupra autorului şi operei, i-a ingăduit lui E. Lovinescu să publice aceste „pagini antice", care în multe privinţe sînt altceva decît o simplă „anexă" a respectivelor texte. Sînt nişte consideraţii generale, adresate marelui public şi pe care el le-a hărăzit unei reviste literare, cu un caracter eclectic larg. Este evident că aceste consideraţii marginale, nu ia textul lui Tacit ci la epoca istorică, au semnificaţia unei îndepărtări de ea; E. Lovinescu, în ciuda formaţiei sale clasiciste, nu a fost un romantic al întoarcerilor spre epoci revolute, ci un modern care, din toate punctele de vedere, privea înainte şi prefera să descopere în trecut mai curînd motive de a-şi susţine atitudinea.

In acest sens, dar ţinînd seama şi de faptul că el va îngloba articolul într-unui din volumele de *Critice,* am considerat că paginile despre Roma imperială (mai mult decît „despre Tacit") îşi au locul în rîndul celor de critică propriu-zisă, nu în volumul de *Opere* din ediţia de faţă care va cuprinde studiile despre scriitorii clasici, greci şi latini.

PARADOXE IESANE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 331, 10 august 1S16, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol reprezintă un răspuns la incriminările pe tare le făcuse A. Steuermann-Rodion în aceeaşi publicaţie, cu cîteva numere mai înainte. Rodion se ocupase de situaţia, pe care o numea paradoxală, a activităţii editoriale din ţara noastră, "atît în Bucureşti, cît şi în cele două oraşe de provincie (laşi şi Craiova), unde existau stabilimente tipografice şi edituri, pentru ca să ajungă la o problemă legată^de scrisul lui E. Lovinescu, anume, de „solidaritatea morală — nu numai materială — dintre scriitor şi editor. Reflecţiile ni le sugerează apariţia în editura H. Steinberg din Bucureşti a volumului IV de *Critice* a d-lui Eugen Lovinescu. [...] In acest volum, d. Lovinescu aduce o inovaţie, adunînd laolaltă cîteva studii critice şi un număr de polemici, actualităţi, sub titlul de *Revizuiri morale,* după ce studiile şi le-a intitulat : *Revizuiri literare.* Poate că a ales cuvîntul numai pentru a-1 putea utiliza pentru amîndouă seriile de titluri. Dar aceasta nu ne priveşte. Noi nu discutăm aici nici părerile, nici inovaţiile bilanţului polemist, ci numai paradoxul editorial. Că d. N. Iorga este «şarjat» în volum printr-un simplu articol de ziar este poate lucru firesc. Se va spune despre fecundul scriitor că, întocmai ca în dictonul francez :• «il est puni par ou il

a peche». In cîte volume consacrate şcoalei nu s-a încumetat d. N. Iorga să arunce săgeţi, maliţiozităţi ori chiar personalităţi atîtor scriitori! Că d. Brătescu-Voineşti este pus în contrazicere cu sine însuşi, iarăşi foarte firesc. Marele prozator tipărea în *Viaţa românească* articole de un antimilitarism strigător, in timp ce activa diplomaticeşte şi politiceşte în direcţia unei imediate intrări în acţiune. Că d-nii Delavrancea şi Octavian Goga sunt apoteozaţi ca reprezentanţi ai conştiinţei populare — în rîndul cărora criticul *nu* mai pune pe d. N. Iorga — este o temă de discutat în ziare, iar nu în rubrici literare, chiar cînd pornim de la volume."

Şi după aceste obiecţii şi distincţiuni, Rodion ajunge la adevăratul „paradox", care ar fi „aiurea" :

„In două lungi essay-uri d-1 Lovinescu se străduieşte a scoate cu desăvîrşire din viaţa literară pe Gala Galaction — acelaşi pe care editura, comună amîndurora, îl oferă cetitorilor ca pe un admirabil prozator ce este. II oferă în acelaşi timp...

Şi atunci ne întrebăm : oare între editor[1] şi scriitor nu se cuvine să existe o solidaritate mai temeinică ? Oare în faţa cetitorului cărui se adresează editura nu există vreo răspundere ?

Ştim că toate sunt relative şi că editorul ar tipări cu entuziasm orice volum semnat de Gherea Dobrogeanu, deşi prin volumul d-lui Lovinescu, acelaşi editor spune publicuiui românesc că «nu va mai găsi cetitori».

Cel puţin cazul criticului Sanielevici este diferit. Că şi-a inaugurat colecţiunea «Căminului» cu proză de Sadoveanu, acelaşi pe care acum zece ani 1-a «distrus», înseamnă o autorevizuire...

Dar editarea laolaltă şi simultană a lui Galaction ţS a criticului care i-a jurat moartea ni se pare paradoxală.

Că vor fi existînd la noi cazuri similare întăreşte numai convingerea noastră că o revizuire a procedeului se impune ca o trebuinţă... morală" *(Paradoxe editoriale,* semnat Rodion, in *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 324, 3 august 1916, p. 1).

CONSTANTIN RADOVICI

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 50, 23 octombrie 1916, p. 576-577, de unde reproducem textul.

[1] In revistă : cititor.

Necrologul închinat de E. Lovinescu lui Constantin Radovici reprezintă Ultimul omagiu adus de critic unuia dintre cei mai mari actori români contemporani. Născut la Tecuci în 1877, el a fost căsătorit efemer cu Agatha Bârsescu şi a făcut parte din diverse trupe care jucau mai mult în provincie, fiind pînă la urmă angajat la Teatrul Naţional din Craiova. De aici a plecat la Viena şi apoi la Berlin unde a desfăşurat o activitate de regizor şi actor încununată de succes, preferind totuşi să se întoarcă în ţară după cîţiva ani. După ce a făcut parte din Compania Davila, a fost angajat la Teatrul Naţional din Bucureşti, ca actor şi ca regizor. A jucat şi în puţinele filme care s-au turnat în acea epocă la noi în ţară. Mobilizat în vara lui 1916, a încetat din viaţă în urma unei pleurezii contractate cu puţin înainte de a-i fi parvenit ordinul de demobilizare pe care AI. Mavrodi, directorul Teatrului Naţional îl obţinuse de la Marele Stat-Major pentru actorii acestei instituţii care fuseseră luaţi pe front.

Actor de compoziţie, cu un joc interiorizat, fără avantajele unui fizic atrăgător, Constantin Radovici a cucerit stima publicului, dar şi a criticilor care doreau impunerea stilului realist şi sobru in jocul actorilor, precum a fost şi cazul lui Lovinescu. Elogiile şi aprecierile ne lasă să vedem orientările şi preferinţele unui critic care-şi găsise în Radovici unul dintre rarii actori preferaţi.

INDICE DE NUME

H

K

Ş

T

Ţ

U

V

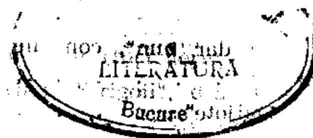
W

X

Z

CUPRINSUL

PAGINI DE CRITICĂ. STUDII ŞI CRONICI


LITERATURA

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun *de tipar : 4.XII.19S8. Apărut :* 1988.
Coli ed. : 23,50. Coli tipar : 30.



întreprinderea Poligrafică
•13 Decembrie 1918'
«tr. Grlgore Alexandrescu nr. 89-97
Bucureşti
ReDUbllca Socialista România